



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

LITTERATURES DE L'EUROPE UNIE

Ciclo XXIII

Settore/i scientifico-disciplinare/i di afferenza: L-FIL-LET/14

Settore Concorsuale di afferenza: 10/F4 -

La représentation du pathétique masculins dans le roman sentimental européen au dix-huitième siècle.

Une réflexion sur l'imaginaire littéraire (1740-1815)

Presentata da: Marilina Gianico

Coordinatore Dottorato

Prof.ssa Anna Paola Soncini

Relatore

Prof. Ruggero Campagnoli

Esame finale anno 2012

In collaborazione con



Tears still are mine, and those I need not spare,
Love but demands what else were shed in pray'r;
No happier task these faded eyes pursue;
To read and weep is all they now can do.

Alexander Pope, *Eloisa to Abelard*

Ringrazio nondimeno quella Mente che
mescendosi all'universo degli enti,
li fa sempre rivivere distruggendoli ;
perché con le miserie, ci ha dato almeno il dono del pianto,
ed ha punito coloro che con una insolente filosofia
si vogliono ribellare dalla umana sorte,
negando loro gl'inesausti piaceri della compassione.

Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*

Remerciements

Cette thèse a occupé les dernières années de ma vie. Je tiens à remercier toutes les personnes qui, de différentes manières, ont collaboré à sa réalisation.

Le personnel des différentes bibliothèques que j'ai fréquentées pendant ces années : la Bibliothèque Nationale de France et la Bibliothèque Universitaire de la Sorbonne à Paris, la Bibliothèque Part-Dieu de Lyon, la Bibliothèque Universitaire de Saint-Etienne, les bibliothèques Méjanes d'Aix-en-Provence et Alcazar de Marseille, l'*Universitätsbibliothek* de Regensburg et les bibliothèques des départements de la Faculté de Lettres et Philosophie de l'Université de Bologne : à toutes ces personnes dont souvent j'ignore les noms je souhaite rendre ici un témoignage de reconnaissance pour leur travail, qui a permis le mien ;

les institutions qui ont financé ce travail : l'Université de Bologne, la Fondazione Primoli de Rome et le Département de Langue et Littérature de l'Université de Bologne : j'espère qu'ils pourront continuer leur œuvre de soutien aux études littéraires.

Tous les professeurs qui ont eu la disponibilité et la gentillesse d'écouter et éclaircir mes doutes, de me conseiller et de m'encourager quand je doutais : M. Valerio Marchetti, qui a dirigé mon mémoire et m'a orienté vers les études comparatistes ; mon directeur de thèse, M. Ruggero Campagnoli ; le coordinateur du DESE, Mme Anna Soncini ; Mme Simonetta Nannini, qui a toujours écouté mes doutes sur la théorie littéraire et le problème de l'auteur ; M. Jean-Pierre Dubost, qui m'a orientée dans mes séjours à l'étranger et tous les professeurs qui m'ont accueillie pendant ceux-ci : MM. Jochen Mecke et Joachim Geisenhanslüke de l'Université de Ratisbonne ; M. Stéphane Lojkin et Mme Genéviève Goubier de l'Université d'Aix-Marseille et toute l'équipe du CIELAM ; Mme Catherine Volpilhac de l'ENS de Lyon ; M. Roberto Poma et Mme Marie-Emmanuelle Plagnol de l'Université de Paris Est Créteil.

Un remerciement spécial va à ma famille, ma mère Maria, mon père Michele et mon frère Giuseppe, et à mes amis, qui ont supporté mes absences, mes incertitudes et mes mauvaises humeurs pendant ces années et à Gilles Lebault, M. Georges Israël et Mme Léa Sand pour m'avoir aidée à surmonter des situations particulièrement difficiles de ma vie privée.

Que ma reconnaissance soit ici témoignée à eux tous.

À tout ceux qui ont appris à réagir
après avoir pleuré

Résumé : Ce travail est une analyse de la représentation du pathétique masculin dans le roman dit sentimental dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle en Europe, ou plutôt dans les littératures anglaise, française, allemande et italienne. La thèse soutenue est celle de la dérivation du pathétique romanesque de l'âge des Lumières des pratiques de prédication religieuse du siècle précédent et donc de la valeur normative du roman sentimental à ses débuts : celui-ci aurait relayé le rôle des manuels de conduite des siècles précédents et se serait posé comme un répertoire d'*exempla* comportementaux adaptés aux différentes situations de la vie. Nous avons suivi les évolutions historiques du genre à travers l'analyse thématique du motif des larmes masculines.

Pour ce faire, nous avons examiné la complexe proxémique de représentation de l'émotion et la diégèse qui en résulte, qui peut être nuancée, selon une terminologie récente, en pathétique attendrissant, sentimental et spectaculaire. Cela a entraîné la prise en compte de diverses formes artistiques, de la peinture au théâtre.

La méthodologie utilisée conjugue l'histoire des idées et l'étude des formes de l'imaginaire, le pathétique appartenant au domaine de la philosophie autant qu'à celui de la représentation artistique : le concept glisse au dix-huitième siècle du champ rhétorique et stylistique à une dimension esthétique et anthropologique.

Le travail a donc été divisé en trois grandes parties qui analysent les trois dimensions anthropologiques fondamentales : l'imaginaire religieux et l'héritage des anciens, c'est-à-dire le rapport que l'époque établit avec la tradition culturelle qui la précède ; l'imaginaire amoureux, qui se concentre sur les rapports entre les deux sexes et sur la « féminisation » du héros romanesque sentimental ; l'imaginaire familial, qui aborde les conséquences de ce changement dans la représentation de la masculinité au sein de la représentation de la famille et des rapports intergénérationnels.

Abstract : This work presents an analysis of the representation of the male characters' pathetic in the so-called sentimental novel of the eighteenth century in Europe, about all in English, French, German and Italian literatures. The main thesis of the work is the derivation of the pathetic of the eighteenth century novel from religious preaching practice of the previous century and consequently of the sentimental novel's normative value. Sentimental literature seems to have taken the place of ancient conduct books and define itself as a set of behavioural *exempla* adapted to different situations of life. We followed the historical evolutions of the novel throughout a thematic analysis of the motif of male tears. In order to do so, we examined the complexe gestural expressiveness of the representation of emotions and the resulting diegesis, which we can define, according to a recent terminology, as touching, sentimental or spectacular pathetic. This leads to include different artistic forms, from theater to painting.

The methodology used here conjugates the history of ideas and the study of imagery, pathetic being a concept belonging to philosophical studies as well as to artistic representation : the concept passed during the eighteenth century from a stylistic and rhetoric dimension to an aesthetic and anthropological one. The work has been divided in three parts, analysing three fundamental anthropological dimensions of human existence : religious imagery and cultural heritage from the past, that is the relationships between the period considered and previous cultural tradition ; the imagery of love, focused on love and sexual relationships between the sexes and on the « feminisation » of male characters in sentimental novels ; familial imagery, which concentrates on the consequences of this change in the representation of masculinity on the context of familial and intergenerational relationships representation.

Table des matières

REMERCIEMENTS	5
TABLE DES MATIÈRES.....	9
AVANT-PROPOS	13
INTRODUCTION	19
<i>Les larmes masculines dans la culture européenne</i>	<i>19</i>
<i>La promotion esthétique du pathétique</i>	<i>27</i>
<i>Les larmes dans la religiosité du dix-septième siècle</i>	<i>33</i>
<i>Pour une typologie du pathétique</i>	<i>36</i>
<i>Les larmes, ou le langage de l'âme : Marin Cureau de la Chambre et Charles Le Brun</i>	<i>41</i>
<i>Méthodologie</i>	<i>45</i>
PREMIÈRE PARTIE : <i>Le plaisir des larmes : imaginaire religieux et imaginaire classique dans la représentation du pathétique masculin.</i>	
MUSA ROMANENSIS, OU LE ROMAN DANS LE RÔLE D'EXEMPLUM	53
1.1 MUSA ROMANENSIS, OU LE ROMAN COMME PROBLÈME MORAL : L'ORAISON SUR LES ROMANS DE CHARLES PORÉE.	53
1.2 ÉLOGES DE RICHARDSON : LE ROMAN EN EXEMPLUM MORAL ET LE « PATHÉTIQUE DE LA VERTU ». 58	
1.2.1 Diderot et le « pathétique de la vertu »	58
1.2.2 Un pathétique sans morale, mais aucune morale sans pathétique : Lord Kames.....	61
1.2.3 Les excès du pathétique sans morale : Jean-François Marmontel	63
1.2.4 Les larmes délicieuses du marquis de Sade	66
1.3 L'ÈRE DU SOUPÇON, OU LE PATHÉTIQUE COMME SÉDUCTION DU LECTEUR : RICHARDSON D'APRÈS PRÉVOST ET ROUSSEAU.....	69
1.3.1 Les « histoires édifiantes » de Richardson	69
1.3.2 Prévost, « traduttore traditore »	73
1.3.3 Rousseau, la mauvaise conscience	78
1.3.4 Richardson en Allemagne : Geschichte des Fräuleins von Sternheim de Sophie von La Roche .81	
1.4 MODÈLES DE L'EXEMPLUM ET USAGES DU PATHÉTIQUE.....	87
1.4.1 Les larmes féminines et le pathétique masculin	87
1.4.2 Une nouvelle identité masculine	91
2 JOB OU LES ÉPREUVES DE LA VERTU	95

2.1	PRÉSENCE DE LA BIBLE	95
2.1.1	Exemplum et tableau pathétique	98
2.1.2	Lectures de la vertu : la piste érotique et la piste eschatologique	105
2.1.3	« Adversity is the trial of principle »	109
2.2	LA VERTU À L'ÉPREUVE : UN MODÈLE CHRÉTIEN	113
2.2.1	Le livre de Job : présence et transformations	113
2.2.2	Les épreuves de la vertu	117
2.2.3	Julie et Clarisse	124
2.2.4	Entre Clarissa, Julie et Werther : Mlle de Sternheim.....	131
2.3	TRANSFORMATIONS DE LA DIÉGÈSE ET ÉVOLUTIONS DU PATHÉTIQUE	138
2.3.1	De l'ascension à la chute	138
2.3.2	Les nuits blanches sur les pages de Job : Le ultime lettere di Jacopo Ortis.....	142
3	L'HÉRITAGE DES ANCIENS : FIGURES CLASSIQUES DU PATHÉTIQUE MASCULIN À L'AUNE DE LA SENSIBILITÉ	149
3.1	PHILOCTÈTE ET LA DOUBLE NATURE DE LA DOULEUR.....	152
3.1.1	Philoctète dans la théorie diderotienne	153
3.1.2	Primitivisme et récupération de l'Antique entre Diderot et Rousseau	157
3.1.3	Philoctète en peinture	162
3.2	LA SENSIBILITÉ, UNE QUALITÉ POLYSÉMIQUE	164
3.2.1	Le corps pathétique : la pensée médicale et les maladies de l'âme	169
3.2.2	Deux ne sont qu'un : Of the Standard of Taste de Hume	175
3.3	LE DÉBAT SUR LE LAOCOON.....	180
3.3.1	Ut pictura poesis non erit : le Laocoon de Lessing	182
3.3.2	La représentation de la douleur comme moyen de la représentation du supra-sensible	187
3.4	HERCULE, OU LES CONSÉQUENCES DES PASSIONS : LA SOUFFRANCE AFFREUSE DU PÉCHEUR	190
3.4.1	Les scènes de « goût anglais » et la question du génie	190
3.4.2	Les contorsions d'Hercule : la douleur chez Lovelace	195
3.4.3	In hora mortis : le repentir sans espoir des méchants	204

DEUXIÈME PARTIE : L'imaginaire amoureux

4	LA RÉVÉLATION DE L'AMOUR.....	209
4.1	LARMES FURTIVES	209
4.1.1	La pudeur masculine, ou les larmes interdites.....	213
4.1.2	Larmes libertines	219
4.1.3	L'âme des méchants	225
4.1.4	Tristan derrière Don Juan	230

4.2	LES LARMES ET LA FAUTE	234
4.2.1	La faute et la vertu	237
4.2.2	Les amours vertueuses	240
4.2.3	Vertu et faute dans la dernière partie du siècle	244
4.3	LES DANGERS DE LA RHÉTORIQUE DES LARMES	250
4.3.1	Naïvetés séductrices	251
4.3.2	Séductions larmoyantes	253
5	PEINTURES DE L'AMOUR MASCULIN	257
5.1	LES AMANTS EN PLEURS	259
5.1.1	Un renversement de l'héroïde : le pathétique masculin dans la forme épistolaire	259
5.1.2	L'intimité violée	265
5.1.3	Lettres mouillées de larmes, mains arrosées de pleurs	273
5.2	THE MAN OF FEELING	279
5.2.1	Les larmes pudiques de Charles Grandison	280
5.2.2	Wolmar et Saint-Preux, ou le choix de Julie	286
5.2.3	Seymour, un mélancolique passionné, et son frère Lord Rich	291
5.2.4	Abélard : réécritures dix-huitiémistes de la correspondances entre les deux amants	297
6	LA MORT DE L'AMANT	303
6.1	LES AMOURS PASTORALES	306
6.1.1	Mourir de chagrin : Paul et Virginie	306
6.1.2	Alfonso, ou la mort des bergers	310
6.2	LA MORT EN SPECTACLE	317
6.2.1	La mort violente de Montauban	319
6.2.2	Werther dans l'imaginaire ossianique	322
6.2.3	Nostalgies alfiériennes : le suicide tragique de Jacopo Ortis	329
6.3	LA MORT DES LIBERTINS	336
6.3.1	Lovelace et les siens	336
7	LA MORT DE L'AIMÉE	343
7.1	LE PROBLÈME DE L'ADULTÈRE : L'AMOUR CONJUGAL ET L'AMOUR-PASSION	343
7.1.1	Saint-Preux, Lord Seymour et le drame d'Émile	345
7.1.2	Du drame de la vertu au drame de l'honneur : Julia de Roubigné	353
7.1.3	Les égarements du cœur : l'adultère masculin dans l'économie du couple vertueux	358
7.2	LA VIERGE REMPLACE ÈVE	363
7.2.1	Derby et l'Eve de Milton	363
7.2.2	Le cauchemar de Lovelace : Clarissa en Vierge Marie	366

7.3	MISES EN SCÈNE DE LA MORT	370
7.3.1	<i>La mort féminine dans l'eau</i>	370
7.3.2	<i>La mort de Virginie : une icône de l'Assomption ?</i>	378
7.3.3	<i>Le spectateur intradiégétique : Laertes et les pleurs masculins.</i>	380
 TROISIÈME PARTIE : <i>L'imaginaire familial</i> 		
8	LA FORCE PATERNELLE.....	386
8.1	LA FAMILLE SENTIMENTALE.....	387
8.1.1	« <i>La lecture de la Bible</i> » de Greuze	390
8.1.2	<i>La voix de la nature : Le mariage rompu d'Etienne Aubry</i>	396
8.1.3	<i>Le père au logis</i>	401
8.2	LARMES PATERNELLES	407
8.2.1	<i>La force paternelle</i>	407
8.2.2	<i>La force paternelle dans Le ultime lettere di Jacopo Ortis</i>	413
9	LE FILS PRODIGE.....	420
9.1	L'ÉVANGILE DE LUC ET LES TABLEAUX DE GREUZE.....	420
9.1.1	<i>La révision de la parabole évangélique par Greuze</i>	422
9.1.2	<i>L'autorité paternelle vue des fils</i>	427
9.1.3	<i>La piété filiale : conformisme ou révolte ?</i>	431
9.2	DIGNUS PUER.....	434
9.2.1	<i>Télémaque et Mentor, le modèle pédagogique</i>	435
9.2.2	<i>L'ami et le frère, ou les émules du chevalier Des Grieux</i>	437
9.3	LA CARRIÈRE DU LIBERTIN	438
9.3.1	<i>Le problème de l'éducation : le libertin, un enfant gâté</i>	440
9.3.2	<i>The Rake's Progress, ou la mise en scène du pathétique indirect</i>	441
CONCLUSION		446
PRISES DE DISTANCE IRONIQUES		446
<i>Der Triumph der Empfindsamkeit</i>		446
<i>Sense and Sensibility de Jane Austen, un retour aux sources</i>		450
<i>Hölderlin et l'horizon de la Grèce ancienne : diffraction du pathétique dans le sublime</i>		452
L'ARRIVÉE DU ROMANTISME		454
BIBLIOGRAPHIE		456
ANNEXE 1.		482
DOCUMENTS ICONOGRAPHIQUES		482

Avant-propos

La catégorie de « roman sentimental », référée au roman du dix-huitième siècle, est aujourd'hui contestée.

Un regard à rebours capable d'embrasser toute la littérature qu'on a classée sous ce nom depuis l'âge des Lumières, rendrait compte des perplexités et de la gêne qui saisissent aujourd'hui les spécialistes du roman du dix-huitième siècle lors de son usage pour se référer à leur objet d'étude.

De nos jours, le mot 'sentimental' est empreint d'un sens extrêmement péjoratif, renvoyant à quelques histoires mielleuses, aux intrigues banales et stéréotypées, destinées à un public peu cultivé, à des palais pas trop raffinés, en tout cas très éloigné de ce qu'on considère généralement un "bon livre".

Dans le chapitre consacré au sujet dans les cinq volumes sur le roman parus chez la maison d'édition Einaudi sous la direction de Franco Moretti, Beatrice Sarlo considère, sans solution de continuité, les romans d'amour du XVIIIe siècle aussi bien que les feuilletons du XIXe et les séries de l'année 2000.¹

Le roman sentimental est en somme relégué dans les territoires de la littérature de consommation.

Une mise en perspective du décalage qui sépare le sens qu'à ces textes donnaient leurs auteurs et les lecteurs contemporains, qui leur donnait le XVIIIe siècle en somme, et celui qu'on leur donne aujourd'hui s'impose, car elle peut aider à ne pas tomber dans l'erreur de surimposer nos catégories herméneutiques de modernes à la vérité qui était celle de l'époque ; à « remettre en question notre volonté de vérité ».²

Ainsi que nous le verrons dans le premier chapitre, le chef de file du genre, Samuel Richardson, ne se voulait guère l'auteur d'une littérature de consommation, définition dont les hommes du dix-huitième siècle ne connaissent ni l'usage ni le sens ; les raisons qui poussèrent ses successeurs ne furent pas moins complexes que les siennes.

Le sentimentalisme, à l'âge des Lumières, est un mouvement culturel qui s'appuie sur des fortes bases philosophiques et, avant de connaître une dégénération dans les excès parfois

¹ Beatrice SARLO, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in Franco MORETTI, *Il romanzo*, vol. II *Le forme*, Turin : Einaudi, 2002, p. 384-412.

² Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris : Gallimard, 1971.

ridicules de la sensiblerie (dont les auteurs même donneront des parodies), il représente un mouvement innovateur dans le cadre de la pensée européenne.

Une définition des différents termes qui affèrent au sentimentalisme est donné par le *Dictionnaire européen des Lumières* édité sous la direction de Michel Delon. Le mot 'sentiment', qu'on chercherait en vain dans l'*Encyclopédie* (il se trouve à l'article 'sensibilité'), a d'abord une signification éthique et intellectuelle, proche du sens qu'il a encore dans l'expression 'avoir le sentiment'.

L'adjectif 'sentimental', par contre, est une importation de l'anglais.

Le Robert mentionne comme première entrée de l'adjectif « sentimental » la traduction française de *A Sentimental Journey* de Lawrence Sterne (1769), trd. de *The sentimental journey*, de Sterne, dont le traducteur écrit : « le mot anglais *sentimental* n'a pu se rendre en français par aucune expression qui pût y répondre, et on l'a lassé subsister » ; le mot anglais était récent, dérivé de *sentiment*, de même origine que le mot français.

Un peu plus détaillée la définition du Dictionnaire historique de la langue française (Rey A., *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992) :

adj et n. apparaît en 1769 dans la traduction de *The sentimental Journey* de Sterne ; le traducteur J.-P. Fresnais, note : « le mot anglais *sentimental* n'a pu se rendre en français par aucune expression qui pût y répondre, et on l'a lassé subsister. Peut-être trouverat-t-on en lisant qu'il méritoit de passer dans notre langue. » en anglais, le mot était récent (1749), dérivé de *sentiment*, lui-même emprunt (XIV^e s.) au français.

L'adjectif, rapidement perçu comme un dérivé français de *sentiment*, s'applique à ce qui concerne la vie affective, spécialement aux sentiments tendres et à l'amour ; comme en anglais, il dénote d'abord une certaine élévation de sentiments, mais il prend rapidement une connotation péjorative, qualifiant (1781)³ ce qui exprime une affectivité un peu mièvre ou artificielle, qui ne manifeste pas une pensée solide (cf. romanesque). L'adjectif se dit ensuite (1797) de ce qui provient de causes subjectives et affectives, opposé à réaliste, et d'une personne qui donne de l'importance aux sentiments tendres et les manifeste volontier (1798) ; en ce sens il s'oppose souvent à sensuel.

Le mot est repris en caractériologie (1845) opposé à actif.⁴

³ Le dictionnaire des anglicismes registre aussi un changement dans le sens du mot en 1781: Qui comporte, manifeste une grande sensibilité (souvent exagérée), *specialt*, qui comporte, exprime un attachement, des sentiments tendres, amoureux (opposé à passionnel et à sensuel). *Lieds sentimentaux*.

⁴ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992.

Le dictionnaire italien de l'*Accademia della Crusca* n'enregistre pas, jusqu'à sa quatrième édition de 1729-1738 au moins, l'adjectivation du mot et se borne à donner des définitions et des occurrences de 'sentimento', mais aucune de 'sentimentale'.

D'ailleurs, la traduction du livre de Sterne en Italie ne remonte qu'au premier tiers du dix-neuvième siècle, sous la plume de Ugo Foscolo, ce qui explique l'absence de l'adjectif dans les dictionnaires du dix-huitième.

On en trouve un enregistrement, mais à l'article 'sentimento', à partir du vingtième siècle.⁵

Le dictionnaire allemand, enfin, pareillement à son homologue français, fait dériver l'adjectif de la traduction allemande du *Sentimental Journey* de Sterne, publiée en 1768 sous le titre de *Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*, par Johan Joachim Christoph Bode.⁶

À ses débuts donc, rien n'a-t-il à voir avec les histoires mielleuses de la littérature de consommation.

Il faisait plutôt partie d'un mouvement culturel qui, après les années '30 du siècle, avait fait tache d'huile en Europe et qui procédait de plusieurs antécédents, de l'insistance de la *Morale Sensee School* sur la valeur cognitive et éthique du sentiment aux nouvelles conceptions médicales sur la constitution physiologique humaine, qui donnait toujours plus de place à la sensibilité, entendue comme une forme particulièrement aiguë de susceptibilité nerveuse.

Ainsi que l'on a écrit :

[...] il romanzo interagiva del resto con un più ampio discorso improntato alla *sensibility*, che permeava le strutture culturali delle due sponde dell'Atlantico : poesia, teatro, filosofia, politica, morale, estetica, medicina, scienze sociali, arti figurative... è questo uno dei casi in cui il romanzo si colloca in una rete discorsiva più ampia e, al tempo stesso, contribuisce a organizzarla. Nell'epoca della *sensibility*, il romanzo fu per eccellenza il luogo in cui il discorso prese forma, e attraverso il quale si diffuse al di là dei confini nazionali.⁷

⁵ Ottorino PIANIGIANI, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, 1907.

⁶ Wolfgang PFEIFER, *Etymologische Wörterbuch des Deutschen*, 1995.

⁷ A. ALLISTON, M. COHEN, *Empatia e «sensibility» nell'evoluzione del romanzo*, in Franco MORETTI, *Il romanzo*, vol. III *Storia e geografia*, Turin : Einaudi, 2002, p. 229–253, p. 229. « Le roman interagissait avec un discours plus ample caractérisé par la sensibilité, qui avait pénétré les deux bords de l'Atlantique : poésie, théâtre, philosophie, politique, morale, esthétique, médecine, sciences sociales, arts plastiques... c'est un des cas où le roman se place dans un réseau discursif plus vaste et, à la fois, contribue à l'organiser. À l'époque de la sensibility, le roman fut par excellence le lieu où le discours prit forme, et à travers lequel il se diffusa à l'extérieur des frontières nationales ». Traduction personnelle. Nous soulignons.

Le roman s'insérait dans un complexe réseau intertextuel et contribuait à l'agrandir.

Les guillemets qui accompagnent souvent le syntagme « roman sentimental », dans ce travail servent donc à rappeler le sens que nous lui avons donné ici.

Ce que nous avons donc essayé de faire dans notre travail a été d'abord de reconstruire une partie de ce réseau, qui, considérée à son tour comme un réseau intertextuel où les échanges entre les textes aident à saisir l'évolution de l'ensemble, constitue un *corpus* assez vaste étalé sur le continent, mais se concentrant surtout sur l'axe Grande Bretagne, France, Allemagne.

Cette dernière, ainsi que l'Italie, a une histoire littéraire particulière dont l'évolution est liée aux événements politiques du territoire, à l'époque fractionné entre plusieurs entités étatiques plus ou moins autonomes, facteur majeur qui justifie le retard que l'histoire du roman présente dans la patrie de Goethe.

Retard accompagné d'une particularité caractéristique de l'histoire du roman allemand : la production romanesque et la théorie du roman vont presque de pair, celle-là primant largement sur celle-ci.

Il suffit de penser, pour se rendre compte de la situation allemande, que, tandis qu'en France le débat théorique sur le nouveau genre datait au moins de la publication du *Traité sur les romans* de Huet, le premier traité théorique allemand n'apparaît, sous la plume de Blackenburg et sous le titre plein d'incertitude de *Versuch über des Romans*, qu'en 1774, la même date de la publication du Werther.

La pratique de l'écriture et la réflexion sur celle-ci se trouvent donc souvent entremêlées dans la production allemande.

La situation italienne est encore plus particulière. Mise à part la fragmentation politique de la péninsule, partagée entre les puissances européennes et divisée par les profondes différences entre ses diverses régions, la tradition littéraire italienne fut toujours, ainsi que tous les critiques le reconnaissent et que Asor Rosa l'a, non sans une certaine ironie, récemment répété,⁸ réfractaire à la pénétration du genre de la modernité, pour ne pas dire décidément antiromanesque.⁹

⁸ ASOR ROSA Alberto, « La storia del "romanzo italiano" ? Naturalmente, una storia anomala », in Franco MORETTI, *Il romanzo*, Turin : Einaudi, 2001-2003, vol. III, p. 255-306.

⁹ Comment expliquer ce retard ou ce refus ? Armando Marchi (MARCHI Armando, *Dovuto all'abate Chiari Appunti sul romanzo nel Settecento italiano*, Parma : Edizioni Zara, 1985), dont nous partageons l'analyse, en

Non que la production nationale ait fait défaut, au contraire : on s'étonne de l'abondance de romans que l'auteur de *best-sellers* du siècle, l'abbé Pietro Chiari, plus connu en Europe pour son théâtre que pour ses romans, put écrire.

Ceux qui lui ont été attribués, en nombres d'une vingtaine selon Luca Clerici,¹⁰ contiennent à la fois des histoires où les aventures et plusieurs réflexions moralisantes se succèdent parfois au détriment de la cohérence de l'action.

Dans sa globalité, l'œuvre romanesque de l'abbé, qui toutefois connu à l'époque plusieurs rééditions, apparaît anachronique dans le cadre de l'évolution que le roman connaît pendant les mêmes années en France et en Angleterre.

En plus, les histoires sont souvent très stéréotypées, ce qui a fait parler, à propos de sa technique de composition, de « recette »¹¹. Pour ce qui concerne notre recherche, les romans de l'abbé ne présentent pas un très grand intérêt, car ses héroïnes ne sont que des femmes et la présence du pathétique masculin n'y est pas trop représentée, justement parce que l'auteur s'adressait à un public essentiellement féminin.

Souvent structurés dans la forme du roman-mémoire ou épistolaire, ils ne laissent pas de place à la choralité des romans richardsoniens ou même aux « voix multiples » de l'épistolarité rousseauiste, ni toutefois à la profonde analyse psychologique de l'*a solo* de Werther, car l'intention moralisante l'importe toujours sur le réalisme psychologique.

Mais ils ont le mérite d'être un document historique sur la production littéraire du dix-huitième siècle italien et d'avoir ouvert la voie à la tradition du siècle suivant.

On trouvera donc dans cette étude, deux auteurs rattachés au mouvement sentimental qui traversa l'Europe entre la deuxième moitié du dix-huitième siècle et la Restauration : Giovan Battista ou Giambattista Giovio, auteur atypique qui récusait ses exploits littéraires de jeunesse — fortement influencés par Rousseau filtré par Bernardin de Saint-Pierre— lors de son alignement avec les idées contre-révolutionnaires,¹² et le plus célèbre Ugo Foscolo, dont le roman épistolaire *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* présente plusieurs points communs avec le *Werther* de Goethe.

donne deux raisons : l'une, commune avec l'Allemagne, est le fractionnement géo-politique ; l'autre, la longue tradition poétique italienne, qui aurait empêché le développement de la prose.

¹⁰ Luca CLERICI, *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1997.

¹¹ Luca CLERICI, *L'ingegnosa ricetta dell'abate Chiari romanziere*, «Belfagor», a. LI, n. 4, 31 luglio 1996, p. 403-416.

¹² *Dizionario Biografico degli Italiani*, s.v.

Dans la classification du *Dictionnaire européen des Lumières* nous retrouvons une distinction entre les termes et les périodes qui caractérisent le mouvement du sentimentalisme, que nous avons adoptée ici.

Le premier terme est donc celui de ‘sensibilité’, qui indique le mouvement de réhabilitation des passions et de l’intérêt à l’égard de leur dynamique retrouvable chez les grands romanciers français du premier tiers du dix-huitième siècle et aussi chez la génération précédente, à partir du mouvement des précieuses.

Le deuxième, au spectre sémantique plus vaste et plutôt bigarré,¹³ est celui de ‘sentiment’, qui se réfère soit au sens premier du mot, lié à l’éthique et à l’action de délibérer librement (selon son sentiment, justement) qu’à une nouvelle conception de l’amour et des affections de marque anti-stoïcienne. Cette nouvelle acception se retrouve à partir de 1761, date de la publication de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau.

En effet, dans ce travail ce roman est considéré comme le tournant qui marque un changement profond, sinon un véritable bouleversement, de l’essence ontologique du roman « sentimental ».

Viennent enfin les différentes nuances du mouvement dans les années du troisième tiers du siècle et du début du siècle suivant, qui correspond, sur le plan littéraire, à l’orée du Romantisme et, sur celui politique, aux grands événements politiques de la Révolution, de l’époque napoléonienne et de la Restauration, terminus *ante quem* de notre travail.

C’est l’époque de la *tenderness* et de la *Zärtlichkeit*, sur le sillage sternien et de la *sensibility* et de l’*Empfindsamkeit*, ou de la sensiblerie, qui constituent une véritable dérive des valeurs du sentimentalisme.

À cela correspond une prise de distance des auteurs par rapport à ces excès, dont le roman de Jane Austen, *Sense and Sensibility* et le caprice dramatique de Goethe, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, offrent des témoignages.

Les codes du sentimentalisme sont désormais usés et vieillis, et une nouvelle représentation des sentiments se fait place, qui met en scène le côté plus nosématique des passions. Ce qu’on a appelé Preromantisme en offre un exemple.

¹³ Le livre un peu daté mais toujours utile de Erik ERÄMETSÄ, *A Study of the Word “Sentimental” and other Linguistic Characteristics of eighteenth Century Sentimentalism in England*, Helsinki : Helsingin Liikekirjapaino Oy, 1951, nous a donné des renseignements très utiles à cet égard.

Introduction

Les larmes masculines dans la culture européenne

Le geste de pleurer est l'un des plus fréquents dans la vie humaine. Dès sa naissance, l'être humain exprime ses besoins et ses émotions au moyen des larmes.

Aujourd'hui, les sciences médicales, surtout celles qui concernent les problèmes de l'esprit, soulignent la valeur des larmes pour l'abréaction des traumatismes et pour le rétablissement de l'état normal de l'organisme.¹⁴ La biologie, elle aussi, reconnaît cette valeur ré-équilibrante du geste de pleurer.¹⁵

La fonction des larmes semble être un processus vital de rétablissement de l'équilibre psychique aussi bien que de celui physique et le geste de pleurer paraîtrait se poser à la limite entre *psyche* et *soma*¹⁶.

Toutefois, les pleurs ne sont pas une action qui concerne exclusivement l'individu ; ils ont une dimension sociale autant qu'individuelle : les anthropologues¹⁷ nous ont depuis longtemps appris la valeur culturelle que les pleurs prennent dans les sociétés archaïques aussi bien que dans des sociétés de nos jours : dans les cultures de la Méditerranée, une figure sociale particulière, celle de la pleureuse, est chargée de manifester, par le biais d'un rituel codifié d'expression de la douleur, le deuil de tout le corps social à l'occasion de la mort.

La fonction primaire des larmes, tant dans la vie individuelle que dans les systèmes sociaux, semble en être une de *catharsis*, d'expurgation et de nettoyage de quelque chose de négatif qui est vécu comme une menace pour la conservation de la vie et de l'ordre sur lequel elle repose.¹⁸

La liquidité des larmes, qui rappelle l'élément aquatique, lave l'âme et donne soulagement au corps, individuel aussi bien que social.

¹⁴ Giulia MARZI, «Il pianto», in *Scienza e Psicanalisi*, revue multimédiale, 2 février 2002; *Ead.*, «Il pianto: un'ipotesi filogenetica», in *Scienza e psicanalisi*, 03 mars 2003.

¹⁵ W. H. FREY, *Crying The Mystery of Tears*, Minneapolis, Winston Press, 1985.

¹⁶ *Ibid.* ; Giulia MARZI, *op. cit.*

¹⁷ Le premier à avoir considéré les larmes dans leur statut de signe a été Marcel Mauss, en 1922, dans un article paru pour la première fois sur le «Journal de psychologie», *L'expression obligatoire des sentiments (Les rituels oraux des cultes funéraires australiens)*; aujourd'hui publié dans Marcel GRANET- Marcel MAUSS, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 3-13.

¹⁸ Mélanie KLEIN, *Deuil et dépression*, Paris, Payot, 2004, p. 109.

Cette valeur avait déjà été remarquée par Aristote, dans la *Poétique*¹⁹ ; le philosophe grec repérait dans la possibilité de susciter la terreur et la pitié — d'émouvoir les spectateurs au moyen du *pathos* et à travers ce processus de les faire purifier des passions négatives— le pouvoir et l'utilité de la tragédie.

Parmi les divisions des larmes que Tom Lutz, professeur de littérature anglaise à l'Université de l'Iowa, propose dans l'articulation de son étude multidisciplinaire,²⁰ la première est celle qui divise les larmes sur la polarisation primaire de l'espèce humaine : celle entre les sexes : du point de vue social, le geste de pleurer est interprété par des codes différents selon le sexe de celui ou celle qui pleure.

Comme pour toute expression émotive, chaque société élabore ses codes d'interprétation du geste.

Chez les romains, les pleurs étaient déferés aux femmes, parce que la vertu stoïque empêchait aux hommes de manifester —et même d'éprouver— des émotions. On se méfiait des émotions ainsi que de leurs expressions physiques.

Chez les grecs, au contraire, les hommes, même les plus virils, pleurent sans aucune honte. Achille, dans le premier livre de l'*Illiade*, pleure désespéré sur le bord de la mer et sa mère Tetis pleure avec lui²¹. Les manifestations physiques des passions sont, chez eux, toujours visibles et socialement acceptées. En effet, lorsque les auteurs du dix-huitième siècle voudront réhabiliter les larmes masculines contre le modèle héroïque de la retenue stoïcienne, il feront recours à cette merveilleuse capacité qu'avaient les héros grecs à éclater en larmes tout en gardant leur virilité.

Dans la culture européenne, les pleurs des femmes ont suscité parfois des réactions ambiguës : dans la comédie, dans les croyances populaires dont elle est parfois la voix (mais plus en général dans la culture littéraire, dans laquelle cette méfiance misogynne est devenue un *topos*), les larmes féminines — qu'on suppose versées *ad hoc* pour convaincre et persuader les amants — suscitent de la méfiance en même temps qu'un grand trouble dans l'imaginaire des hommes.

¹⁹ Aristote, *Poetica*, Milan : Rizzoli, 1994.

²⁰ Tom LUTZ, *Crying: the natural and cultural history of tears*, New York – Londres : W.W. Norton & Company, 2001.

²¹ Homère, *Illiade*, I, 348-427, Turin : Einaudi, 1990.

Aujourd'hui, les larmes féminines savent encore susciter la curiosité des hommes et, avec eux, de la science. Patrick Lemoine, psychiatre français qui s'occupe de couples en difficulté, publiait en 2002 une étude²² sur la différence des larmes chez les femmes et chez les hommes, cherchait à l'expliquer sur une base biologique et paléontologique et concluait son livre avec la prévision d'un franchissement des limites entre les deux sexes biologiques au moment où les hommes apprendront à pleurer et les femmes à agir.

Nous pouvons affirmer que ce changement a depuis longtemps commencé à se produire, qu'il y a eu, dans l'histoire de la civilisation européenne, une époque dans laquelle aux hommes a été permis, sinon demandé, de pleurer ; cette époque est le XVIIIe siècle.

Ce qui est le plus étonnant, à l'âge des Lumières, est l'abondance des larmes masculines et le fait que l'absence de larmes est interprétée en insensibilité, manque d'humanité, incapacité de partager les douleurs d'autrui et donc de se reconnaître dans la condition commune à tous les hommes.

« C'est en lisant des romans du XVIIIe siècle, où les personnages masculins pleurent avec une volupté certaine, que j'ai, pour ma part, rencontré cette étonnante question des larmes »²³, écrit dans l'introduction à son *Histoire des larmes* Anne Vincent-Buffault.

À l'avis de cette historienne, une modification s'est vérifiée, dans le sens conféré au geste de pleurer, au cours du XVIIIe siècle, pour aboutir, dans la deuxième moitié du siècle suivant, à une méfiance envers ce geste, du fait que les larmes, une fois devenues signes d'un code social, avaient perdu leurs fonctions d'expression émotive, pour devenir un masque et une technique de communication standardisée²⁴.

Plusieurs études de langue française, du très récent *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, de Sophie Marchand, publié par Honoré Champion en 2009 à *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*, de Anne Coudreuse, au plus daté et déjà cité *Histoire des larmes XVIIIe- XIXe siècle* de Anne Vincent-Buffault, ont porté l'attention sur ce phénomène de la « promotion esthétique du pathétique »²⁵ entre la deuxième moitié du siècle de Louis XIV et l'âge des Lumières.

²² Patrick LEMOINE, *Le sexe des larmes*, Paris, Robert- Laffont, 2002.

²³ Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes XVIIIe- XIXe siècle*, Paris, Rivages, 1986, p. 7.

²⁴ *Ibid.*, p. 172-180.

²⁵ Claire BADIOU-MONFERRAN, *La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, in Anne COUDREUSE, Bruno DELIGNON, *Passions, émotions, pathos*, Poitiers : La Licorne, 1997, p. 75-94.

D'autres études se concentrent, par contre, sur les différents aspects du pathétique entre le troisième tiers du dix-septième et le premier du dix-huitième siècle ; le numéro monographique de *Littératures classiques*²⁶ en constitue une synthèse : « *Le langage des larmes aux siècles classiques* » s'interroge d'abord sur la lisibilité des larmes et en analyse ensuite différents aspects : la spiritualité, l'intimité, la fiction, le spectacle et la socialité.

D'autres encore, telle la publication des actes du colloque qui eut lieu à Wuppertal en 1988, classifient le siècle des Lumières de « *weinende* », qui pleure²⁷ : jamais les larmes n'ont été autant représentées ; jamais elles n'ont, dans une épistémè où les émotions et les sentiments, « inspirés par la fiction ou par la vie, étaient les mêmes », ²⁸ écoulé des yeux aux joues de toute composante de la société, sans partage ni de sexe, ni de milieu social ni de niveau culturel.²⁹

Malgré l'intérêt suscité par le sujet, nous n'avons pas encore une étude systématique de l'usage du pathétique dans le roman des Lumières et nous avons essayé par ce travail de combler une petite partie de cette lacune.

Aujourd'hui, le partage manichéen et dichotomique entre cœur et raison a été remis en question, et les phénomènes de la sensibilité, du sentimentalisme³⁰ et de la littérature sentimentale qui l'exprime sont étudiés dans un contexte pluridisciplinaire. On s'intéresse de plus en plus à l'essor de l'« homme de sentiment », *the man of feeling*, d'une sensibilité nouvelle qui, fille des mêmes idées qui avaient engendré les Lumières, prendra un chemin

²⁶ Adelaïde CRON et Cécile LIGNEREUX (dir.), « *Le langage des larmes aux siècles classiques* », *Littératures classiques*, 62, été 2007.

²⁷ *Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983.

²⁸ Reddy WILLIAM M., *The Navigation of Feelings. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 164

²⁹ Au moins à s'en tenir aux témoignages : si le livre déjà cité de Anne Vincent-Buffault relate plusieurs pleurs des milieux intellectuels ou de la noblesse, les réactions des lecteurs de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* témoignent de la pénétration du geste (et du plaisir qui en est engendré et goûté) parmi les milieux bourgeois et même populaire. Cfr. Raymond TROUSSON, « Le maître des âmes sensibles », in Jean-Jacques Rousseau, *II, Le deuil éclatant du bonheur*, Paris : Tallandier, 1989. p. 105-124.

³⁰ Nous distinguons ici entre 'sensibilité' et 'sentimentalisme', bien que la première puisse bien être considérée la devancière du deuxième, comme le remarque dans l'article 'sensibilité' du *Dictionnaire européen des Lumières* Gerhard Sauder, s'appuyant sur l'étude de Frank Bassner (Frank BASSNER, *Der Begriff 'sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988). Voir plus bas dans cette même introduction.

différent et aboutira, à la fin du siècle, à un repli sur soi-même et, parfois, à un recul ironique par rapport à ses excès.³¹

Ainsi, la vague d'études sur l'histoire des émotions et des sensibilités envisage le sentimentalisme sous un biais nouveau, qui reconsidère l'importance des passions et des émotions à l'âge des Lumières et la possibilité d'une « raison du cœur ».

William M. Reddy, qui dans son *The Navigation of Feelings*³², propose une histoire des émotions dans la culture occidentale, dédie un chapitre au sentimentalisme et un à l'usage politique des émotions par la Révolution de 1789, en focalisant son analyse sur les concepts de « refuge émotionnel » et de ce que, avec un néologisme anglais qu'il explique ailleurs, l'auteur nomme « *emotives* », ³³ concept qui conjugue l'anthropologie culturelle et la psychologie cognitive : des expressions émotionnelles qui peuvent mouler le moi individuel et dont chaque société se sert pour perpétuer les émotions jugées positives selon son échelle des valeurs humaines. La fonction que Reddy donne à la littérature sentimentale dans sa conception anthropologique est intéressante : elle, comme le théâtre larmoyant, jouerait un rôle pédagogique et socio-politique, c'est-à-dire la transmission, par le biais d'une sorte d'entraînement psychique, d'émotions jugées positives par la collectivité, notamment la pitié.³⁴

La thèse de la valeur sociale des émotions — et de celles des larmes particulièrement — et du lien étroit entre leurs représentations et l'échelle des valeurs élaborée par chaque époque est partagée par une des auteurs qui ont le plus écrit à ce sujet : Sheila Page Bayne, en situant la « valorisation positive » des larmes vers la moitié du dix-septième siècle dans

³¹ Le plus célèbre exemple duquel est encore Goethe, dont *Der Triumph der Empfindsamkeit*, de 1787, est une souriante parodie de la mode des romans sentimentaux « à la Werther ». L'œuvre de Jane Austen en est aussi un exemple célèbre.

³² William M. REDDY, *The Navigation of Feelings. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

³³ William M. REDDY, « The Theory of Emotives: A Synopsis », in Franziska NORI, Martin STEINHOFF (éd.), *Emotional systems*, catalogue de l'exposition *Emotional systems. Contemporary Art between Emotion and Reason*, Firenze, Palazzo Strozzi, Silvana Editoriale, 2008, consultable en ligne : http://www.strozzina.org/emotional_systems/e_publicazione.htm.

³⁴ William M. REDDY, *The Navigation of Feelings*, op. cit. Particulièrement, l'insistance sur les sentiments de pitié, de tendresse, d'amitié et sur les liaisons de couple ou familiales représenteraient des refuges émotionnels dans une société en train de changer et qui tend à priver l'individu sur la collectivité et à se fonder sur l'égoïsme. Refuge de l'esprit religieux dans une société en plein procès de « laïcisation » ? Le but de ce travail n'est pas de donner des thèses sociologiques, toutefois, le procès qu'on appelle « laïcisation » bouleverse la société dont les textes que nous analysons constituent le produit culturel et ce changement ne saurait passer sans affecter la littérature aussi bien que tout autre champ de la vie humaine.

sa communication au colloque de l'équipe dix-huitiémiste de l'université de Wuppertal en Allemagne, développe le constat de Gustave Lanson sur les larmes dans la comédie de Nivelles de la Chaussée, c'est-à-dire que les pleurs sont suscités toujours par des mots abstraits (la bénévolence, la pitié, la dévotion). En s'appuyant sur la comparaison entre les qualités qui suscitent les larmes au dix-septième siècle³⁵ et celles qui les suscitent au siècle suivant,³⁶ Page Bayne retrouve dans la pitié le sentiment commun aux deux grilles épistémologiques³⁷ et décrit ainsi le décalage entre la valeur et la représentation de la pitié au siècle de Louis XIV et au siècle des Lumières :

Le rôle de la pitié au théâtre a donc changé entre le dix-septième et le dix-huitième siècles. Ce qu'on considérait au dix-septième siècle comme une élévation spirituelle et un plaisir sublime est devenu, au dix-huitième, l'instrument de la vertu. Là où le dix-septième siècle cherchait ravissement, volupté et divertissement (dans le sens originel de détournement des soucis et de libération des émotions au moyen de la catharsis), le dix-huitième propose d'utiliser cette même émotion pour améliorer le caractère humain en représentant des exemples de vertu et en encourageant les spectateurs attendris à les imiter. La pitié ressentie par le spectateur au théâtre au dix-huitième siècle n'est plus un moyen pour l'élever au-dessus de sa situation terrestre, mais un instrument pour lui apprendre à vivre plus vertueusement dans le monde. Les larmes sont significatives dans ce contexte parce qu'elles révèlent les sentiments cachés et libèrent la force émotionnelle contenue dans certains concepts. Au dix-septième siècle cette force se dirigeait surtout vers le spirituel et l'infini. Au dix-huitième siècle au contraire, les concepts chargés de force émotionnelle devinrent plutôt de nature séculière et sociale.³⁸

La valeur donnée à la pitié semble aller de pair avec une « valorisation positive » des larmes, du pathétique, d'une forme de la représentation qui sache émouvoir le cœur et entraîner l'esprit. En effet, jamais comme au dix-huitième siècle la représentation ne s'est

³⁵ Sheila PAGE BAYNE, « Le siècle en pleurs : l'émotivité au service de la société », in *Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983, p. 25-30, p. 29, p. 26-27; *Ead.*, *Tears and Weeping : an Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris, Jean-Michel Place/Tübingen, Gunter Narr, 1981, p. 69 ss. Les valeurs qui évoquent les larmes au dix-septième siècle sont proches de la spiritualité et de la religion : la grâce (par exemple la grâce du Dauphin Louis XIII lors de son baptême en 1606, qui émeut le peuple, rapportée par *Le Mercure François ou la suite de l'Histoire de la Paux. Alexandre de la Fontaine, 1611*), la dévotion (celle de la Reine pendant sa maladie, dont le pouvoir d'émouvoir est raconté par Mme de Sévigné dans sa correspondance), la religion (qui faisait pleurer Anne de Gonzague dans l'oraison que Bossuet lui dédie lors de sa mort).

³⁶ Sheila PAGE BAYNE, *Tears and Weeping*, *op. cit.*; *ead.*, « Le siècle en pleurs », *op. cit.*, p. 25-26. Les valeurs du siècle suivant diffèrent de celles mentionnées ci-dessus. Elles se sont désormais dégage de l'air spirituel et religieux pour atteindre le domaine de l'éthique laïque : la vertu, la philosophie, la raison, l'équité, sont les nouveaux mots abstraits qui provoquent la réaction émotive des pleurs. Ainsi, Rousseau, qui se souvient dans les *Confessions* de son ami George Keith, est ému au souvenir de ses « bontés paternelles, ses vertus aimables, sa douce philosophie »; la Marianne de Marivaux suscite les larmes de sa bienfaitrice par sa raison, sa franchise, sa reconnaissance; Diderot évoque, dans une lettre à Sophie Volland, l'équité comme source de son émotion.

³⁷ Sheila PAGE BAYNE, *Tears and Weeping*, *op. cit.*; *ead.*, « Le siècle en pleurs », *op. cit.*, p. 28.

³⁸ Sheila PAGE BAYNE, « Le siècle en pleurs », *op. cit.*, p. 29.

servie du ressort émotionnel des larmes, jamais celles-ci n'ont autant été la mesure du succès et de la réussite esthétique d'une œuvre d'art.

Le parcours tracé par les observations ci-dessus sur le changement des qualités censées susciter la pitié et les larmes des auditeurs et spectateurs nous a semblé nous fournir une clé d'analyse du phénomène de l'essor et de l'extraordinaire exploitation du pathétique dans la représentation artistique de l'âge des Lumières : si la valorisation de ce mode de la représentation commence vers la moitié du dix-septième siècle, et est liée à une sphère sémantique relevant du sacré et du religieux et si, comme la lecture des textes de l'époque le montre, au siècle successif ce même instrument esthétique relève du domaine de l'éthique laïque des philosophes, il sera intéressant d'en étudier les modalités de représentation dans cette deuxième période et de s'évertuer de faire ressortir par cette étude la véracité de la thèse d'une « laïcisation » des valeurs qui suscitent les larmes et de montrer, en revanche, la permanence d'un imaginaire chrétien dans le tissu formel de la représentation pathétique. Il est permis de parler donc d'une conversion de l'imaginaire chrétien en imaginaire laïque.

Pendant les dernières années, on a assisté à une floraison des études sur ce style du discours.³⁹

Branche du grand arbre des études sur les passions et sur les émotions, les études sur les larmes, d'abord, et sur le pathétique, après, peuvent bénéficier de l'illustre lignage qui remonte aux recherches de Gustave Lanson sur *Nivelle de la Chaussée* et la comédie larmoyante, que nous avons déjà mentionné.⁴⁰

³⁹ Il suffira d'évoquer ici la très récente étude de Sophie Marchand

⁴⁰ Gustave LANSON, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, Paris, Hachette, 1887. Les critiques après Lanson se sont dirigés, comme le remarque Sheila Bayne, plutôt sur l'un ou l'autre des deux aspects des pleurs soulignés par celui-ci : le côté vertueux et celui sensuel. À l'appel à la pitié et au secours que les larmes semblent représenter, s'ajoute dans l'analyse de Lanson l'aspect érotique des pleurs, surtout —ou à peu près exclusivement— féminines. Les phantasmes du spectateur viendraient rendre plus aimable et plus doux le « plaisir des larmes » qui ne se bornerait donc pas, dans cette vision, au plaisir, généreux, du partage de la douleur d'autrui et de la volonté de secourir les malheureux, mais s'étendrait au « complexe de Néron », ravi d'assister aux larmes de ses victimes (Thibaudet arrive à parler de « pleurs aphrodisiaques » chez Racine).

La valeur érotique des larmes est soulignée par plusieurs auteurs (entre eux, Auerbach dans la célèbre analyse du dîner de Manon Lescaut et Des Grieux dans *Mimesis*).

La question controversée du « plaisir des larmes » renvoie d'un côté au jugement négatif de Lanson, qui taxait d'hypocrite le spectateur de tragédie, de l'autre à l'idée, suggérée par Febvre et désormais universellement acceptée par les spécialistes, de l'historicité des émotions et de la nécessité, afin de comprendre les larmes littéraires et artistiques des dix-septième et dix-huitième siècles, de les réinsérer dans leur contexte culturel,

Pendant les années '60 du siècle passé Roland Barthes souhaitait, sur les pages des *Annales*,⁴¹ une étude systématique des émotions et des larmes en particulier : dans une analyse de la tragédie racinienne, le sémiologue, prenant en considération la présence d'un code capable de régler tout échange lacrymal, proposait de prêter une plus grande attention à ce « fluide d'expansion cordiale ».

Sur son sillage, et sur celui de l'étude de Marcel Mauss sur les codes qui règlent les rituels funéraires et le deuil chez certains peuples australiens, Anne Vincent-Buffault a proposé, en 1986, une histoire des larmes entre dix-huitième et dix-neuvième siècle, qui a mis en évidence l'émergence d'un véritable code de la communication larmoyante et d'une « rhétorique des larmes » :

Mélange, partage, échange, économie fluide des larmes: la récurrence de cet ensemble d'expressions littéraires nous laisse entrevoir un code de circulation sensible qui nécessite une lisibilité presque théâtrale de l'accès de larmes provoquant une réponse différenciée mais tout aussi gestuelle aux effusions. Il semble donc que la rhétorique des larmes témoigne d'une logique de la communication larmoyante [...].⁴²

Logique de la communication larmoyante qui s'insère dans le domaine de l'*actio* rhétorique, du geste qui accompagne, voire remplace le discours verbal, ce nouveau langage s'exprime sur les planches autant que dans les pages des romans, sous la plume des épistolographes, fictionnels ou réels autant que dans les arts figuratifs.

Les plus récentes ouvrages sur le pathétique au XVIII^e siècle, ainsi que les écrits des contemporaines des philosophes, soulignent cette caractéristique de la production littéraire et dramatique de l'époque : la nécessité d'émouvoir est le moteur de la création artistique et la capacité à être émus est signe de noblesse d'âme, de bonté de cœur et de « humanité ».

social, historique. Fort probablement, les spectateurs ne pleuraient que pour le plaisir de s'émouvoir, plaisir d'abord physique, certainement ; mais la représentation et la perception qu'ils avaient de leurs pleurs était telle à pouvoir rendre leurs larmes sincères : ils semblent croire de bonne foi au mouvant plus nobles de leurs manifestations émotionnelles, la pitié et la compassion. Sur ce point, nous joignons Sheyla Bayne et Lucien Febvre, qui, plutôt que de proposer des jugements de valeur, se bornent à donner des analyses des phénomènes. Dans cette étude, nous ne toucherons pas au problème historique représenté par l'expression et la perception des émotions, car notre champ d'étude est ici plutôt l'imaginaire que le réel. Toutefois, une précision sur ce point nous a parue indispensable.

⁴¹ Roland BARTHES, « Histoire et littérature. À propos de Racine », *Annales*, 3, 1960, p. 524-537.

⁴² Anne VINCENT-BUFFAULT, *Histoire des larmes XVIII^e- XIX^e siècle*, Paris: Rivages, 1986, p. 26.

La promotion esthétique du pathétique

Afin de mieux éclaircir la thèse que nous allons soutenir dans ce travail, celle du passage, au sein de l'imaginaire du pathétique et dans la deuxième partie du dix-huitième siècle, du sens des signifiants originellement religieux vers une dimension laïque, il sera opportun de reparcourir l'histoire de l'idée à partir de la moitié du siècle précédent et d'en décrire la valeur pour l'esthétique des Lumières.

La période « charnière » du développement de la promotion esthétique des passions et par conséquent du style du discours qui les représente au plus haut degré est celle de l'essor de ce nouveau langage qui, avant de devenir l'étendard de la poétique bourgeoise des Lumières, se manifeste dans le grand théâtre de l'âge d'or⁴³ et dans l'art religieux baroque,⁴⁴ outre que dans la prédication religieuse.⁴⁵

Le réhabilitation du pathétique dans les arts et la littérature commence en effet vers la deuxième moitié du dix-septième siècle et traverse de manière transversale les genres littéraires et plus en général toute forme de manifestation artistique jusqu'à la Révolution et à l'orée du siècle suivant : la tragédie racinienne inaugure le plaisir et le goût des larmes, la comédie larmoyante renforce et enrichit de nuances originales ce nouveau plaisir, la réforme diderotienne du théâtre, enfin, sanctionne la primauté du pathétique et l'écroulement des poétiques classiques ; Prévost, Marivaux, Richardson, Rousseau romancier et ses nombreux imitateurs font un large usage du pathétique afin de séduire ou de persuader leurs lecteurs ; Jean-Baptiste Greuze utilise une diégèse iconique aux tons fort pathétiques que Diderot exalte avec enthousiasme dans ses *Salons*.

⁴³ Surtout le théâtre racinien. Si déjà Roland Barthes retrouvait dans la tragédie de Racine la source historique d Roland BARTHES, *Histoire et littérature. À propos de Racine*, «Annales», 3, 1960, p. 524-537; Christian BIET, *Racine ou La passion des larmes*, Paris, Hachette, 1996.

⁴⁴ Jean-Loup CHARVET, *L'éloquence des larmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, présente une intéressante bibliographie de la présence des larmes dans la peinture et la musique de l'époque baroque. Son analyse relie strictement la spiritualité de cette époque au langage des larmes : elles sont présentées comme une « parole incarnée ». Notre travail est redevable de plusieurs idées à celui-ci.

⁴⁵ Aurelien HUPÉ, « De la chaire à l'amphithéâtre : les larmes dans la poétique de la prédication (1650-1700) », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 23-36; Sheila BAYNE, « Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion », dans Louise Godard de Donville (éd.), *La Conversion au XVIIe siècle*, Marseille, Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe siècle, 1983; Frédéric MIQUEL, « La sécularisation des larmes mystiques au début du XVIIIe siècle », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 51-63, p. 63; Claire FOURQUET, « La "voix des pleurs" dans la mise en français des *Psaumes* (1635-1715) », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 37-50.

L'impératif de l'œuvre d'art est l'émotion, car tout ce qui ne touche pas le cœur est sujet au « mal du siècle » : l'ennui⁴⁶.

Comme le chante Le Blanc de Guillet vers la fin du siècle :

De vos tableaux usés l'enchantement stérile,
en égayant mes yeux, laisse mon cœur tranquille.
Je me dis quelquefois : quand aurai-je tout vu?
Et mon cœur, pour vous suivre, a besoin d'être ému.⁴⁷

L'émotion et l'« intérêt »⁴⁸ sont les deux mots clés de l'esthétique des Lumières et sont en même temps les deux pôles qui définissent l'étendue sémantique du mot 'pathétique' : catégorie esthétique qui réinsère les passions à l'intérieur du discours sur les arts et instrument rhétorique qui permet de toucher et entretenir l'esprit de l'interlocuteur, de gagner son attention et la soutenir tout le long de la représentation.

Lorsque nous avons essayé de proposer une définition du pathétique à l'âge de Lumières, nous nous sommes trouvée directement confrontée avec l'histoire du mot : la substantivation de l'adjectif est tardive dans toutes les langues prises en considération dans cette étude⁴⁹ : en langue française elle n'eut lieu qu'au dix-septième siècle, sous la plume de La Fontaine d'abord et sous celle, qui en sanctionne la transformation en catégorie esthétique, du Boileau de la traduction du traité *Du sublime* du pseudo-Longin.

Ces deux premières occurrences marquent la dimension dans laquelle toute représentation littéraire et artistique du pathétique est contenue : celle qui s'étend entre le tendre et l'émouvant d'un côté et le sublime et le terrible de l'autre.

⁴⁶ Robert MAUZI, « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, 25, 1960, p. 459-493; *Id.*, *L'idée de bonheur au XVIIIe siècle*, Paris : A. Colin, 1960.

⁴⁷ Antoine LE BLANC DE GUILLET, *Discours en vers sur la nécessité du dramatique et du pathétique en tout genre de poésie*, Paris, Dessenne, MDCCLXXXIII, v. 24-28. Nous soulignons.

⁴⁸ Souligné surtout par Sophie Marchand, qui retrouve la cause de sa promotion théorique dans l'exigence de proximité entre œuvres, auteurs et publique prônée par l'éthique sentimentale, dont nous reparlerons ensuite. Cfr. Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 208 ss.

⁴⁹ Bien que spécialisée dans le domaine esthétique *ante litteram* depuis la moitié du dix-septième siècle, la substantivation de l'adjectif ne fut pas enregistrée dans les dictionnaires des langues européennes : seul, le dictionnaire de l'Académie française ne l'enregistrera qu'en 1835 ; en langue allemande elle n'a jamais été enregistrée, bien que les philosophes et les hommes de lettres (tel Schiller qui l'utilise pour le titre de son essai : *Über das Pathetische*) en fassent usage (Adelung, Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten*, 4 vols., Vienne, A. Pichler, 1811); en anglais non plus, le substantif n'existe pas comme lemme, mais est utilisé par la critique littéraire ; il en est de même en langue italienne : le *Dizionario de la Crusca*, qui l'enregistre depuis sa quatrième édition (*Vocabolario degli accademici della Crusca*, 1729-1738), le considère aussi un adjectif.

Dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*, le poète des *Fables* fait apparaître le mot dans une discussion sur les « mouvements du discours », que les trois amis-auditeurs Acante, Gélaste et Ariste entretiennent avec le narrateur Polyphile. C'est Gélaste, partisan de la comédie et du rire qui, en se référant à Polyphile, dit de lui qu'il « f[ait] le pathétique » :

Eh bien ! repartit Acante, nous pleurerons. Voilà un grand mal pour nous ! les héros de l'antiquité pleuraient bien. Que cela ne vous empêche pas de continuer. *La compassion a aussi ses charmes*, qui ne sont pas moindres que ceux du rire. Je tiens même qu'ils sont plus grands, et crois qu'Ariste est de mon avis. Soyez *si tendre et si émouvant* que vous voudrez, nous ne vous en écouterons tous deux que plus volontiers.

— Et moi, dit Gélaste, que deviendrai-je ? dieu m'a fait la grâce de me donner des oreilles aussi bien qu'à vous. Quand Polyphile les consulterait, et qu'il ne ferait pas tant le pathétique, la chose n'en irait pas mieux [...] Et Ariste [...] « Je voudrais que vous me puissiez attendrir le cœur par le récit des aventures de votre belle ; *je lui donnerais des larmes avec le plus grand plaisir du monde. La pitié est celui des mouvements du discours qui me plaît le plus* [...] »⁵⁰

La compassion, la tendresse et l'émotion sont les instruments rhétoriques que la narration de Polyphile exploitera afin de susciter la pitié de ses auditeurs à l'égard des malheurs de Psyché.

Du côté des auditeurs, les larmes sont « données avec le plus grand plaisir du monde » et la compassion a ses « charmes » : le plaisir des larmes est déjà tout entier dans ce passage de La Fontaine et bien avant le siècle de la comédie larmoyante.

L'attendrissement est regardé comme un des plaisirs les plus souhaitables et agréables que le récit puisse offrir et le pathétique est le style du discours qui attendrit, touche et suscite la pitié et la compassion.

Loin des émois puissants évoqués par la réforme diderotienne du théâtre, le pathétique qu'évoque l'auteurs des *Fables* est fils à la fois de la larme et du sourire, il attendrit et mène vers une mélancolie légère, qui n'alourdit ni ne désespère; en renversant les termes de Jean Rousset, La Fontaine « ne conçoit pas le plaisir de s'attendrir sans celui de sourire ».⁵¹

Il est intéressant de noter que, dans son commentaire de ce même passage, Rousset affirme :

⁵⁰ Jean DE LA FONTAINE, *Les Amours de Psyché et Cupidon* [1669], in *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1991, p. 174-175. Nous soulignons.

⁵¹ Jean ROUSSET, « Psyché ou le plaisir des larmes », in *L'intérieur et l'extérieur Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris, José Corti, 1968, p. 115-124, p. 116 : La Fontaine ne conçoit pas le plaisir de sourire sans celui de s'attendrir.

Ce qui importe davantage à l'intelligence du texte, c'est de reconnaître en Gélaste la plaisanterie galante ou la Comédie, en Ariste la pitié sensible ou la tragédie, en Acante, ami des jardins, des fleurs, des beaux ciels, l'Idylle ou la Pastorale; et Polyphile, qui aime « toutes choses » et qui est l'auteur, aura pour tâche de tenter la synthèse et la fusion des genres, de combiner en une neuve harmonie ces dispositions composites.⁵²

Cette synthèse et cette fusion des genres que Polyphile personnifie n'est pas la tâche du roman, genre qui essaiera de « combiner en une neuve harmonie [l]es dispositions composites » des genres qui l'ont précédé ?

La définition que donne Boileau, et qui sera reprise par Jaucourt à l'article 'Pathétique' de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert envisage, en revanche, plutôt la perspective de la mise en place de la représentation que de ses effets : Boileau considère le pathétique comme la deuxième source du sublime et le relie à l'enthousiasme et à la véhémence, c'est-à-dire, à des formes d'énergie : « J'entends par Pathétique cet enthousiasme, et cette véhémence qui touche et qui émeut ».

Le discours pathétique serait donc un discours qui parle au cœur par le biais d'un langage émotionnel et fort, le langage des passions contre la « froideur » tempérée de la retenue de l'âge classique.

Héritier d'une longue tradition qui remonte aux traités rhétoriques, à Cicéron, à Quintilien et, plus encore, à Aristote, qui, si dans la *Poétique* soulignait la valeur du pathos et de l'« événement pathétique » pour le genre tragique, dans la *Rhétorique* consacrait l'entier deuxième livre aux passions, c'est-à-dire, à la valeur psychagogique de l'art du discours et à la fonction des passions dans le procès persuasif, le pathétique entraîne dans le champ de la représentation un répertoire langagier qui vise à la représentation de l'irreprésentable, car il suppose toujours l'expression d'une réalité localisée dans le for intérieur du sujet et dont la traduction semble toujours échapper au langage verbal et véhiculée par des moyens extra-verbaux (gestualité, ton de voix).

Dans la syntaxe, la parataxe prime sur la subordination, car le langage des passions ne construit et ne sous-entend pas, à la différence de celui de la logique, des hiérarchies dans les informations : le rythme en est souvent coupé, la narration est tissée de phrases qui se succèdent et se juxtaposent au fur et à mesure que les états d'âme s'entassent et pressent le cœur du personnage qui leur sert de bouche et de voix. Le langage verbal, dans un élan

⁵² Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 118.

émotionnel, essaye d'atteindre la force du langage iconique, afin de transmettre un message qui saisit le cœur avant que l'esprit et le cerveau.

Un passage de la *Nouvelle Héloïse* est significatif à cet égard. Saint-Preux est en train de parler de la musique italienne par rapport à celle française :

[...] l'accent oratoire et pathétique, c'est-à-dire de l'art de parler à l'oreille et au cœur dans une langue sans articuler des mots, je me mis à écouter cette musique enchanteresse, et je sentis bientôt, aux émotions qu'elle me causait, que cet art avait un pouvoir supérieur à celui que j'avais imaginé. Je ne sais que sensation voluptueuse me gagnait insensiblement. Ce n'était pas une vaine suite de sons comme dans nos récits. À chaque phrase, quelque image entraînait dans mon cerveau ou quelque sentiment dans mon cœur; le plaisir ne s'arrêtait point à l'oreille, il arrivait jusqu'à l'âme; [...] ⁵³

La définition de l'*Encyclopédie*, dont l'impressionnisme est frappant, semble rendre la gêne éprouvée lors de la recherche d'une définition du pathétique et souligner encore plus sa puissance persuasive sur le destinataire du discours : « le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le cœur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de soi-même, tout ce qui captive son entendement, et subjugue sa volonté, voilà le pathétique ».

Sur le plan esthétique, dans le discours philosophique, le pathétique ne sera jamais séparé du sublime, depuis Boileau, en passant par Edmund Burke pour arriver jusqu'à Immanuel Kant et Friedrich Schiller.

Au siècle des Lumières, le principal théoricien du pathétique et de la mise en scène est sans doute, et dans une perspective européenne et non pas seulement française, Denis Diderot. Les occurrences du mot dans la dramaturgie diderotienne des années '50 et '60 nous mènent plus près de la signification attribuée au terme 'pathétique' par le dix-huitième siècle et surtout rendent compte des manières de mettre en scène le 'pathétique', l'intérêt du philosophe étant à la fois théorique et pratique.

En lisant les *Entretiens sur Le fils naturel*, le *Discours sur la poésie dramatique* et ses deux drames bourgeois, il est aisé de s'apercevoir que 'pathétique' est surtout ce qui touche le cœur et suscite la pitié et qui entretient un lien particulier avec le récit éploré des malheurs des innocents ou des gens de bien ; en un mot, la clé de voûte de l'éthique sentimentale et

⁵³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, I, XLVIII.

du projet de réforme de l'humanité des Lumières, comme le remarque Sophie Marchand à propos du pathétique théâtral.⁵⁴

Sur son sillage, Gotthold Lessing et, de plus loin, Friedrich Schiller reprendront la question sous le biais de la possibilité de la représentation des passions, tandis que, dans le domaine anglophone, les noms de Richardson, Steele et Addison et Henry Home (Lord Kames) peuvent être cités, d'abord parce que ces personnalités ont été les protagonistes des Lumières européennes, ensuite car tous, d'une manière ou d'une autre, se sont élevés au rang de promoteurs d'un art capable de toucher les cœurs, émouvoir les esprits, améliorer les âmes.

Schiller, qui est le seul à écrire un bref essai expressément dédié au sujet, procède dans cet écrit à une analyse du pathétique en tant que représentation de la douleur :

Darstellung des Leidens — als bloßen Leidens — ist niemals Zweck des Kunst, aber als Mittel zu ihrem Zweck ist sie derselben äußerst wichtig. [...] Nur der Widerstand, den es gegen die Gewalt der Gefühle äußert, macht das freie Prinzip in uns kenntlich; der Widerstand aber kann nur nach der Stärke des Angriffs geschätzt werden. Soll sich also die *Intelligenz* im Menschen als eine, von der Natur unabhängige, Kraft offenbaren, so muß die Natur ihre ganze Macht erst vor unsern Augen bewiesen haben. Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig leiden; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund tun und sich handeln darstellen könnte.⁵⁵

Finalement, vers la fin du siècle, on trouve la première tentative de classification de la représentation du pathétique, sous la plume de Jean-François Marmontel, dans les *Éléments de littérature*.⁵⁶

Marmontel propose une grande répartition de la représentation en deux types de pathétique : le pathétique direct et le pathétique réfléchi, selon le moyen de communication de l'émotion.

Ce que Marmontel définit « pathétique direct » est le « le pathétique dont l'émotion se communique sans changer de nature, lorsqu'on fait passer dans les âmes le même sentiment d'amour, de haine, de vengeance, d'admiration, de pitié, de crainte, de douleur dont on est soi-même rempli »⁵⁷.

⁵⁴ Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 240-242.

⁵⁵ Friedrich SCHILLER., *Über das Pathetische*, in Id., *Werke und Briefe*, vol. 8. *Theoretische Schriften*, Frankfurt am Mainz, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 423.

⁵⁶ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Paris : Desjonquères, 2005, a. v.

⁵⁷ *Ibid.*

C'est le cas de la plupart des romans de notre corpus, où les personnages communiquent leurs émotions au lecteur par le biais de la lettre le menant à participer de chaque mouvement intérieur qui s'avère dans leur cœur.

À l'opposé, le pathétique réfléchi se définit comme « le pathétique dont l'impression diffère de sa cause, comme lorsqu'au moment du crime ou du danger qui le menace, la tranquille sécurité de l'innocent fait frémir ».

La condition des enfants de Médée qui s'apprête à les tuer en est un exemple.

« Le pathétique indirect » soutient Marmontel, « sans annoncer autant de force, en a bien d'avantage ».

Un critère ultérieur de définition du pathétique est donné par le rapport du personnage au sentiment qu'il inspire qui peut être analogue, lorsque l'acteur nous pénètre de sa douleur — c'est le cas de Hécube, de Philoctète ou d'Andromaque—, différent, lorsque de sa situation naissent des sentiments de crainte et de pitié qu'il n'éprouve pas lui-même — Œdipe, Polixène ou Britannicus— et même contraire : lorsque la violence de ses passions nous cause des sentiments de frayeur et de compassion pour un autre et contre lui-même — Atrée, Cléopâtre, Néron et Médée.

Marmontel montre une référence marquée pour le pathétique indirect, qu'il trouve plus puissant. Ce qui constitue le point principal de la représentation pathétique demeure sa force, sa capacité de persuader et d'émouvoir, sa puissance sur les âmes et les esprits des spectateurs.

Les larmes dans la religiosité du dix-septième siècle

Puissance bien connue, au dix-septième siècle, par les prédicateurs, soit du milieu catholique que protestant ; une des veines de « promotion du pathétique » dans la deuxième moitié du XVII^e siècle est celle qui relie les larmes à la prédication religieuse :⁵⁸ « Les larmes, signe d'émotion, furent un moyen de toucher l'assistance et, éventuellement, de la convertir. [...] Aussi prédicateurs et confesseurs cultivèrent-ils le don des larmes ».⁵⁹

⁵⁸ Nombreuses sont les études qui ont abordé ce sujet.

⁵⁹ Sheila BAYNE, « Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion », dans Louise Godard de Donville (éd.), *La Conversion au XVII^e siècle*, Marseille, Centre Méridional de Rencontres sur le XVII^e siècle, 1983, p. 417-427, p. 421.

Comme le font remarquer les études à ce sujet, le grand siècle préfère une religiosité foncièrement augustinienne, fondée sur l'adhésion émotionnelle aux mystères de la foi plutôt que sur une acceptation engendrée par le choix rationnel, comme le préférerons un siècle plus tard les tendances déistes des philosophes. La religion révélée prime sur celle naturelle.

Si la foi est un fait qui concerne essentiellement le sentiment et le cœur, ce qui conviendra aux hommes d'église sera l'adoption d'une rhétorique à même d'exploiter tous ses ressorts afin d'émouvoir le spectateur.

Les larmes deviendront bientôt le signe évident des bouleversements de l'âme,⁶⁰ elles constitueront le langage, occulte et inaccessible autrement, des mystères de la foi.

Sur le sillage des *Confessions* de Augustin, la doctrine chrétienne, et particulièrement l'orthodoxie catholique, avait établi, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, un lien étroit entre larmes et conversion.⁶¹

En effet, l'évêque d'Hyppone avait décrit, dans le récit de sa propre conversion au livre VIII de son autobiographie, l'expérience de la conversion comme un événement annoncé, exprimé et rendu touchant pour le sujet grâce aux larmes.⁶²

Probablement grâce à ses souvenirs personnels, Augustin avait élaboré, dans la *Doctrine Chrétienne*,⁶³ un système rhétorique chrétien qui substituait le *flectere* au *delectare*,⁶⁴ dans

⁶⁰ Dans un article sur les occurrences du lexique des larmes dans les traductions des *Psaumes* publiées entre 1685 et 1715, Claire Fourquet (Claire FOURQUET, *op. cit.*) porte au jour les tensions et les inquiétudes que la présence des larmes et des pleurs pose au langage et au langage religieux surtout.

La valeur que le dix-septième siècle religieux attribue au geste de pleurer est soulignée par la prolifération des larmes dans les traductions que Fourquet analyse : elles contiennent toutes des termes qui renvoient au lexique des pleurs, tandis que parmi les originaux latins (les sept Psaumes dit « pénitentiels » : VI, XXXI, XXXVII, L, CI, CXXIX, CXLII) il n'y en a que deux qui offrent la présence des larmes (le VI et le CI).

Cette floraison devient bien moins étonnante si nous considérons de plus près l'attitude des prédicateurs et des confesseurs vis-à-vis des larmes et du pathétique.

⁶¹ Sheila Bayne, dans son étude déjà citée, affirme que, à l'époque où Augustin rédige son autobiographie, « l'idée de la conversion comme un événement qui suscite des larmes, et la tradition littéraire de souligner la sincérité et la violence d'une conversion en se référant aux larmes étaient déjà établies ».

Les larmes témoignent de la vérité d'une conversion comme elle le font de la vérité du repentir. Dans ce contexte, ajoute l'auteur, « Les larmes [...] se présentent sous trois formes : dans la poésie comme *symbole* de la conversion, chez les prédicateurs comme *invitation* à la conversion; et dans les témoignages des convertis comme *étape* marquant le moment de la conversion. »

⁶² AUGUSTIN, *Confessions*, livre VIII.

⁶³ AUGUSTIN, *Doctrine chrétienne*, livre IV (« version du *De orator* de Cicéron »).

⁶⁴ Aurélien HUPÉ, « De la chaire à l'amphithéâtre : les larmes dans la poétique de la prédication (1650-1700) », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 23-36, considère ce choix du *flectere* au lieu du *delectare* comme une « réfutation de la finalité de la délectation » (p. 25) : « Émouvoir et non pas plaire, c'est adresser le discours chrétien au cœur et non au corps ». D'après lui, cette finalité émotive est « pensée par Augustin

la persuasion de pouvoir de la sorte échapper à la condamnation morale que l'église des premiers siècles portait sur la rhétorique. La rhétorique de la prédication, au dix-septième siècle, les considérant le signe et le langage du repentir, en fera un large usage et les orateurs, fidèles au précepte horatien du *si vis me flere, dolendum est primum tibi*, se permettront le luxe des larmes dans le but d'émouvoir l'auditoire et d'en obtenir une adhérence aux vérités de la foi : les larmes dans la prédication dix-septiémiste sont l'instrument de la persuasion par le biais du repentir. Comme l'a écrit Aurelien Dupé : « Les larmes, véritable langage du repentir, ne seraient désirées en chaire que pour leur faculté à favoriser la conversion des cœurs ». ⁶⁵

Les pleurs en chaire doivent susciter les pleurs de l'auditoire, dans un dispositif qui rapproche dangereusement prédication et théâtre, car il se base d'un côté sur la *mimesis* de l'émotion représentée (puisque, à côté des larmes considérées inspirées des inspirationnistes, le rhéteur met en scène les larmes pour une finalité exclusivement persuasive), de l'autre sur l'obtention d'une passion pareille chez l'auditoire, dans un rapprochement assez visible avec le dispositif théâtral autrefois défini par Aristote : ⁶⁶ « Imiter l'émotion pour susciter des larmes de pitié et de crainte en vue d'une purgation des passions : ne serait-ce pas là la définition aristotélicienne de la *catharsis* tragique? » ⁶⁷

Bientôt, des voix, soit du milieu catholique que protestant, s'élèveront contre l'usage rhétorique des larmes dans la prédication. ⁶⁸

Cela n'empêche pas que l'usage des larmes demeure dans une position ambiguë. Comme l'a soutenu Christian Biet à propos de Racine, ce sont elles qui semblent légitimer l'usage d'un art que l'église interdisait et condamnait en tant que moralement corrupteur. ⁶⁹

comme une victoire, les larmes de l'auditoire sont quant à elles la preuve d'une défaite, celle d'un corps dominé par la concupiscence. Les larmes consistent, à l'image des pleurs topiques de la Madeleine, la première étape de la pénitence. » À noter l'accent posé sur les larmes, spécifiquement : « *ut doceat, ut delectet, ut flectat* ».

⁶⁵ Aurélien HUPÉ, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 28, « [...]ces prédicateurs ont fait pénétrer le discours sacré dans le domaine de la *mimesis*, risquant ainsi d'apparenter la poétique du discours sacré à celle de la tragédie, au point de confondre la visée morale du sermon avec la *catharsis* tragique. Si l'on étudie les circonstances des larmes en chaire, on s'aperçoit en effet que les rhéteurs du discours sacré, abandonnant l'idéal augustinien d'une effusion de larmes de repentir à la clôture de chaque sermon, recourent aux passions tragiques pour soutenir la mécanique des larmes. »

⁶⁷ Aurélien HUPÉ, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 29-33.

⁶⁹ Christian BIET, *Racine ou La passion des larmes*, Paris, Hachette, 1996, p. 126 ss.

Toutefois, à côté des pleurs utilisées à l'intérieur d'un cadre rhétorique et apostolique, d'autres larmes coulent dans le domaine religieux du dix-septième siècle : l'art religieux abonde de Madeleine pénitentes en pleurs, les larmes foisonnent sur certains tableaux et, surtout, elles font leur apparition dans le discours mystique et dans la spiritualité.

Dans ce domaine, c'est la force purificatrice des pleurs qui est soulignée : « ceux qui sèment dans les larmes recueilleront dans la joie », dit le psaume CXXV et Fénelon ajoute ce commentaire : « [...] bienheureux ceux qui pleurent et malheureux ceux qui rient. Malheur à ceux qui ont leur consolation dans ce monde ! viendra le temps où ces vaines joies seront confondues. Le monde pleurera à son tour, et Dieu essuiera toutes les larmes de nos yeux ».⁷⁰

Les larmes sont encore une fois strictement associées au repentir ('*pentheos*' , la racine de 'repentir', ou de l'italien '*pentimento*' , a d'ailleurs la même racine que 'pathétique', le verbe grec '*pascho*'⁷¹).

Le siècle suivant retiendra, *mutatis mutandis*, cette valeur des larmes :

les épanchements mystiques donnent leur forme, mais non plus leur contenus, à l'expression intensifiée de la sensibilité quotidienne. Le lieu de rencontre entre ces deux univers est, plus que le mystère des relations psychosomatiques, le langage de l'indicible. [...] les pleurs disent un état inexprimable, intraduisible, une déMission du discours qui s'efface devant les signes corporels, plus aptes à exprimer l'abandon devant ce qui les dépasse, voire les terrasse.⁷²

Les épanchements, les élans, les éclats des pleurs deviendront, comme nous allons voir ensuite, les signes d'un code gestuel qui compose le langage pathétique du siècle des Lumières, que le roman saura exploiter merveilleusement, mais qu'il soustraira au domaine spirituel.

Pour une typologie du pathétique

L'opération préalable à l'exécution de l'analyse du pathétique était celle de l'établissement d'une grille à même de rendre intelligible la multiplicité des facettes de la représentation et de choisir une piste de recherche et un corpus de textes.

⁷⁰ François Salignac de la Motte FÉNELON, *Fragments spirituels*, XXII, cit. in Frédéric MIQUEL, *op. cit.*, p. 55.

⁷¹ Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1975, a. v.

⁷² Frédéric MIQUEL, « La sécularisation des larmes mystiques au début du XVIIIe siècle », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 51-63, p. 63.

Une question a d'abord retenue notre attention, car elle paraissait permettre un découpage de la vaste surface que nous avons tenté d'esquisser ci-dessus et permettre une exploration qui n'a pas encore été tentée, notamment celle de la représentation des larmes masculines : le succès de la poétique des larmes transforme et déplace les frontières entre les deux sexes et ouvre la voie à une féminisation de la masculinité, permettant aux hommes d'accéder à leur propre émotivité et de la manifester à l'extérieur sans honte et sans mauvaise conscience. Sophie Marchand a analysé ce processus dans la représentation théâtrale (« un revirement sensible qui manifeste l'évolution des mentalités et des attentes du public »), sans s'y attarder. Au niveau diégétique, ce changement se traduit dans une véritable révolution dans la représentation des héros masculins. À l'opposé de l'idée de virilité personnifiée par des héros stoïciens auxquels toute expression émotive, les larmes surtout, était interdite, les nouveaux personnages, « plus humain[s], plus fragile[s] », demandent la sympathie du public et conquièrent celui-ci plutôt à travers l'amour que par l'admiration. « Qu'est-ce qui, en effet, différencie l'attitude d'un Dorval ou d'un Clairville de celle d'une Eugénie ou d'une héroïne de Baculard d'Arnaud ? »⁷³ se demande Sophie Marchand, « les didascalies les peignent atteints des mêmes troubles physiques, si bien que l'évanouissement, les mouvements désordonnés, les pleurs et les cris constituent désormais des comportements communs aux deux sexes ».⁷⁴

Soumis à la passion, les personnages masculins abdiquent la maîtrise qui faisait leur dignité tragique : ils sont moins des héros que des victimes qui, renonçant à l'action, se complaisent dans la passivité et l'analyse. À l'énergie guerrière du héros épique, les Lumières substituent une énergie du désespoir tournée vers l'intériorité. Ici encore, la victoire de l'ordre intime sur l'ordre public se rend visible.

Se trouvant face au dilemme de fournir une grille classificatoire du pathétique, Sophie Marchand propose dans son livre une première division que nous avons trouvée pertinente pour le romanesque autant que pour le théâtral : celle-ci divise le pathétique en trois grandes catégories, le tendre, le sentimental et l'infléchissement sombre, ou spectaculaire.

Le premier suscite une émotion agréable et se porte sur des événements superficiels, des situations secondaires, sur lesquelles ne plane aucune menace réelle : « Presque

⁷³ Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 234.

⁷⁴ *Ibid.*

exclusivement réservé à la peinture du cercle intime, le pathétique apaisé célèbre les valeurs de l'éthique sensible, et est, à ce titre, le bienvenu dans les dénouements qui marquent la réunion harmonieuse d'une communauté ». ⁷⁵

Les « larmes vertueuses », « douces » et le pathétique aux tons nuancés, celui des personnages qui se soutiennent réciproquement dans un parcours vertueux difficile et tortueux, notamment la communauté autour de Sir Charles Grandison dans le roman de Richardson et qui partagent des larmes de joie quand la vertu triomphe et le vice se repent, la communication entre Clarisse et Miss Howe, mais aussi certaines des lettres de *La Nouvelle Héloïse*, rentrent dans ce groupe.

Le pathétique sentimental, explique encore Marchand, constitue un modèle original et incarne la réforme des philosophes ; assimilé au drame par la tradition critique, il se révèle, en réalité, transgénérique. « À la différence du pathétique spectaculaire, il place dans le cœur humain les ressorts de l'action et se nourrit de l'intime. Aussi est-il indissociable de l'infléchissement domestique imposé à la mimesis et apparaît comme un prolongement de l'attrait pour le roman anglais. » ⁷⁶

Il trouve son illustration dans des « formes plus socialisées, quoique tout aussi véhémentes, de l'expression de la douleur » que le précédent : les larmes, mais aussi les évanouissements, les mouvements désordonnés. Il « tourmente le cœur tout au long de la pièce ». Un exemple en est donné par les tableaux de Greuze ou par *Julie* de Rousseau, par plusieurs endroits chez Richardson ou Sophie Von La Roche.

Enfin, le pathétique spectaculaire repose sur la terreur et l'effroi et se réclame des grands effets des Anciens : de scènes frappantes (« trop choqué pour réagir, le spectateur oppressé s'avère incapable de verser la larme qui le consolerait ») ; il est toutefois réservé aux événements extraordinaires ou violents : proposant au lecteur un déchaînement de la sauvagerie et de l'irrationnel, il s'inscrit dans la lignée du tragique ; de celui-ci, il possède le caractère funèbre, qui le désigne comme la face sombre du pathétique. Présent dans la tragédie, ce pathétique connaît une variante dans le genre sombre de Baculard d'Arnaud et se retrouve chez Foscolo et dans les romans de la fin du siècle et du début du siècle suivant.

⁷⁵ Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 193.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 192.

L'intention de susciter la pitié et l'émotion détermine l'objet de la représentation : les malheurs, les souffrances, la mélancolie seront donc étalés sur les planches autant que sur les pages des romans et la réaction à ce genre de situations sera élevée au rang de preuve de la sensibilité (de l'« humanité », comme se seraient exprimés les auteurs de l'âge des Lumières) des auditeurs, des spectateurs et des lecteurs.

L'infléchissement du goût du public vers les narrations émaillées de larmes, les récits éplorés de la passion malheureuse et l'analyse raffinée de toutes les nuances de la douleur et du tourment intérieur, pas exempt d'une certaine complaisance, avait d'ailleurs été témoigné par le succès des *Lettres portugaises* dès leur première parution en 1667 et par la floraison d'un filon épistolaire, entre fiction littéraire et écriture des mémoires, qui va des *Lettres péruviennes* jusqu'aux lettres de Mlle de Lespinasse.

Le pathétique de ce genre de textes est toutefois assez loin de celui préconisé par *Les Amours de Psyché et de Cupidon* : il est plutôt lié au destin des êtres inquiets, mélancoliques, proie de l'ennui qui deviendra au siècle suivant le « mal de vivre ».

« Le destin du mélancolique devient bientôt le sujet de la littérature; sujet pathétique par excellence »⁷⁷, comme l'écrivait Robert Mauzi. Ce genre de pathétique ne s'appuie pas sur des larmes passagères et douces; les larmes coulent tout le long des récits, en constituent le tissu et la matière primaire; mais elles sont éloignés du sourire et de la tendresse qu'on rencontrait chez La Fontaine : elles sont douces dans la mesure où est douce le malheur, pour des sujets qui s'y identifient et qui construisent leur propre histoire comme l'histoire de leur propre souffrance.

Au moment où, ainsi que l'a encore écrit Mauzi, « Le malheur cesse d'être un état d'âme pour devenir une histoire et une histoire insolite, exceptionnelle, pleine d'étranges significations. Cela lui permet d'apparaître à la fois objectif et mythique. [...] »,⁷⁸ la littérature s'intéresse vivement à l'histoire de ce malheur, habituée à considérer la représentation larmoyante et émouvante comme plus profonde et sérieuse que celle aux tons comiques ou légers.

Dans les réflexions *d'un jeune homme*, Feucher semble donner une clé de lecture pour cette vocation et pour cette promotion du malheur : c'est que le bonheur est superficiel, tandis

⁷⁷ Robert MAUZI, « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, 25, 1960, p. 459-493, p. 475.

⁷⁸ *Ibid.*

que l'ascèse de la douleur conduit à la possession d'un monde dont la vérité est plus haute. La mélancolie est une sorte de porte pour une compréhension différente de la réalité et le mélancolique n'est pas un homme au désespoir, mais un individu doué d'une conscience supérieure qui lui permet d'accéder aux profondeurs de l'âme.

« La mélancolie, spontanée puis méthodique, la culture des émotions douloureuses n'impliquent [donc] pas l'abdication du désespoir. Bien au contraire : elles sont l'indice *d'une plus profonde compréhension de la nature et de la condition de l'homme* : " L'âme n'aurait-elle qu'une manière de sentir et la douleur est-elle son seul attribut? Tout semble le prouver." ⁷⁹ » ⁸⁰

Cléveland, certains héros de Baculard d'Arnaud et de Loaisel de Tréogate (que l'on pense à Dolbreuse) et, dans une certaine mesure, Saint-Preux, Werther, Jacopo Ortis, Hyperion, font tous partie de cette catégorie de personnages romanesques dont l'histoire personnelle est strictement entrelacée avec l'histoire d'un mal-être, d'une souffrance, d'une « vocation au malheur ».

Autant différents des héros malheureux car persécutés par la méchanceté du monde (tel les héroïnes féminines de Richardson, ou Suzanne de *La religieuse* de Diderot, ou Mlle Sternheim de Sophie von La Roche) que des vertueux bienheureux (tel Charles Grandison de Richardson), les événements extérieurs ne font que faire émerger, pour ces âmes tourmentées, une profonde tendance à la mélancolie et une prédilection des auteurs pour les ambiances sombres, mortuaires, funèbres.

Une dernière lignée littéraire reste à considérer, qui n'est pas la moins importante pour le développement de la représentation du pathétique romanesque : celle qui, depuis le dix-septième siècle, mène de la sensibilité au sentimentalisme, l'existence d'une sensibilité, en France, avant l'arrivée du sentimentalisme anglais qui se diffuse suite à l'extraordinaire succès des romans richardsoniens sur le continent. La sensibilité esquissée par les romans du grand siècle, dont les permanences au siècle suivant nous analyserons surtout au chapitre 5, rentre dans le contexte d'un plus général intérêt que les larmes surent susciter pour les contemporains de Descartes. Le dix-septième siècle a entamé une réflexion sur les passions que le dix-huitième poursuivra se concentrant sur la dynamique des mouvements de l'âme.

⁷⁹ Feucher, *Réflexions d'un jeune homme* [1786], p. 128-130, cit. in Robert MAUZI, « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, 25, 1960, p. 459-493, p. 480.

⁸⁰ Robert MAUZI, *op. cit.*, p. 475; 480. Nous soulignons.

La persuasion du pouvoir psychagogique des pleurs et de l'opportunité de leur usage repose sans doute sur la conviction, répandue au dix-septième siècle, de l'origine psychique (dans le sens étymologique de 'qui vient de l'âme') des larmes.⁸¹

Le livre que Marin Cureau de la Chambre, médecin du roi depuis 1640,⁸² leur dédia dans son traité sur les passions de l'âme,⁸³ très connu parmi les spécialistes de physiognomonie,⁸⁴ en donne un témoignage.

Cureau De la Chambre insère d'abord les larmes parmi les passions⁸⁵ et revoit le jugement qui les voulait « suivantes » de la douleur, en les élevant au rang de « Compagnes » ou « Filles » de celle-ci et en les traitant par conséquent comme une passion autonome.⁸⁶

Cette nouvelle dignité des larmes justifie le chapitre qui va suivre dans le texte du médecin manceaux : étalée sur trois niveaux, l'importance des larmes affecte toutes les sphères de la vie humaine : individuelle, car elles « font un parti considérable dans l'Empire de l'Ame »⁸⁷; sociale, puisqu'« elles occupent une si grande portion de la vie naturelle & civile »⁸⁸; religieuse, parce qu'elles « sont mesme si favorisées du Ciel qu'elles ont droit de nous demander un Chapitre tout entier ».

Le chapitre que le médecin royal leur dédie vise à faire connaître leur nature, leurs causes et leurs usages.⁸⁹

⁸¹ À laquelle s'opposa dans son traité sur les passions René Descartes. Cfr. René DESCARTES, *Les passions de l'ame*, intr. et notes par Geneviève Rodis-Lewis, Paris : Vrin, 1999, partie II, art. CXXVIII-CXXXV.

⁸² Robert DORANLO, *La médecine au XVIIe siècle. Marin Cureau de la Chambre Médecin et philosophe (1559—1669)*, Paris : Jouve, 1939 (thèse de doctorat en médecine); Albert DARMON, *Les Corps immatériels: esprits et images dans l'œuvre de Marin Cureau de la Chambre*, (1594-1669), Paris : Vrin, 1985.

⁸³ Marin CUREAU DE LA CHAMBRE, *Les Caractères des passions*, Paris, chez Jacques d'Allin, 1640-1662.

⁸⁴ Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE, *Histoire du visage*, Paris, Rivages, 1988. Surtout les chapitres 2. « Figures et visages des passions (Développements de la physiognomonie au XVIIe siècle) » et 3. « L'Anatomie du sentiment (Visage organique et visage expressif au XVIIIe siècle) ». Lucia RODLER, *Il corpo specchio dell'anima Teoria e storia della fisiognomica*, Milan, Bruno Mondadori, 2000.

⁸⁵ Marin Cureau de la Chambre, *Les Caractères des passions, Dernier volume Où il est traité de la Nature des Causes & des Effects des larmes, de la crainte et du désespoir*, à Paris, chez Jacques d'Allin, MDCLXXII, p. 2: « Car bien qu'elles n'ayent esté prises iusques icy que pour un effet & un Caractere de la Douleur; Elles pretendent neantmoins que l'Ame leur ayant affecté un mouvement particulier & un motif different de celui de la Tristesse; Elles meritent d'entrer dans l'Ordre & dans la Famille des Passions ».

⁸⁶ *Ibid.* « [...] & de passer plustot pour les Compagnes, ou pur les Filles de la Douleur que pour les Suivantes ».

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.* [...] qui puisse faire connoistre leur nature, leurs causes & leurs usages.

Suivant le système épistémologique de son siècle, le médecin propose une similitude qui révèle la correspondance intime du corps et de l'âme: les larmes sont le sang de l'âme non seulement parce qu'elles coulent de ses blessures comme le sang de celles du corps,⁹⁰ mais aussi parce que, autant que le sang, elles sont composées de différentes humeurs et prennent le nom de celle qui en constitue la plus grande partie.

Ensuite, la similitude s'épanouit et dévoile une autre correspondance : celle entre le micro et le macrocosme. Le visage devient sombre à cause des larmes comme le paysage le devient à cause de l'orage : « cette pluie orageuse qui tombe des yeux est un des éléments d'un Orage ou la pluie est mêlée avec le vent des soupirs et des sanglots, avec l'éclat et le bruit des cris et des gémissement »⁹¹; où enfin « toute la sérénité du visage se perd & se change en un air sombre & ténébreux »⁹².

La description de cette transformation, de cet éclat soudain qui vient troubler le calme du corps (mais on sait, au XVII^e siècle, que le visage est le « miroir de l'âme »⁹³) est le sujet du tableau qui va suivre,⁹⁴ annonce le médecin du roi.

La description d'un homme qui pleure, qu'on peut aisément rapprocher du dessin de Le Brun (fig. 1), préparé pour sa fameuse conférence de 1668,⁹⁵ nous donne un répertoire précis du langage du visage et du corps pathétique à son orée. La naissance des larmes est accompagnée par certains mouvements : les larmes ne sortent pas tout d'un coup, elles ont « leurs avant coureurs qui ouvrent la bonde qui les retient & qui devancent le débordement qu'elles causent ».⁹⁶

Le geste de pleurer fait participer le corps entier;⁹⁷ toutefois, le mouvement intéresse davantage le visage : il se change tout « au meme temps », « le sourcils se resserrent et

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

⁹³ Lucia RODLER, *op. cit.*

⁹⁴ Marin Cureau de la Chambre, *op.cit.*, p. 4.

⁹⁵ Charles LE BRUN, *Expressions des passions de l'Ame, Représentées en plusieurs textes gravées d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*, à Parigi par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins Avec PrIbid.lege du Roy 1727. Pour une édition moderne et plus complète, Charles LE BRUN, « *Conférence sur l'expression des passions* », in *Nouvelle revue de Psychanalyse*, n. 21, printemps 1980, p. 93-122.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* D'abord on se sent esmouvoir les entrailles & attendrir le coeur; & un moment apres, l'haleine estant attirée coup sur coup à diverses reprises, frappe les lèvres en passant & fremit comme quand on tremble de froid.

s'abattent, les narines s'élargissent, la lèvre de dessus s'abaisse, celle de dessous tremble & la bouche demeure à demi-ouverte ».⁹⁸

Le point de vue médical, dans le contexte d'une analyse du pathétique, est essentiel pour comprendre certaines représentations et certaines transformations des personnages, car il contribue à l'explication de la sensibilité et du mouvement du sentimentalisme, ainsi qu'on le verra au chapitre 3.

Lucie Desjardins, dans son article dédié au langage des passions,⁹⁹ reconnaît les conséquences de la récente découverte de la circulation du sang par le médecin anglais Harvey. En effet, les manifestations physiques de la passion, au moins celles qui, visibles, peuvent devenir l'objet de la représentation picturale, consistent surtout dans des réactions de pâleur ou de rougeur succédant la perception d'événements qui déchaînent la passion dans le for intérieur de l'âme. Le modèle hydraulique qui est à la base de la circulation du sang au dix-septième siècle était universellement admis par le savoir médical; ce qui réveillait des doutes, et Cureau de la Chambre en est un exemple, était la capacité du cœur à agir en propulseur du mouvement circulatoire. Descartes, qui à l'inverse accueillit la découverte de Harvey et qui, comme on sait, posait le siège de l'âme dans la glande pinéale, faisait du cœur le point de départ de l'expression des passions : la passions, note Desjardins, « est expliquée par l'expansion ou par le rétrécissement des orifices du cœur »¹⁰⁰.

Dans ce cas aussi, comme dans l'histoire du sentimentalisme qu'on analysera après, l'histoire des découvertes médicales s'entrelace à celle des représentations artistiques. Si en effet Cureau de la Chambre, comme Descartes lui-même, s'évertue à décrire les « signes » corporels qui caractérisent chaque passion, le dix-septième siècle connaît aussi une extraordinaire exploitation de ces mêmes signes par des systèmes rhétoriques de nature différente.

L'attention qu'on octroie au langage corporel des passions transcende l'analyse pour atteindre, dans la finalité de la persuasion efficace, une dimension prescriptive utile à l'orateur (qu'il soit laïque ou religieux), au courtisan, au comédien.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Lucie Desjardins, « Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions », *Littératures classiques*, 50, printemps 2004,

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 272.

Comme le remarque encore une fois Desjardins, « leur [des passions] étude permet de les mettre au service d'une ambition oratoire dominée par l'idée de persuader au moyen d'une représentation »¹⁰¹.

Cette conviction de la possibilité de la persuasion de l'auditoire par le biais d'un usage convenable du langage des passions (déjà connue par la rhétorique *ab exordiis*, puisque depuis toujours les rhéteurs avaient tenu en fort haute considération la valeur psychagogique de la gestualité, partie intégrante de l'éloquence sous le nom latin d'*actio*, comme l'on sait) avait conduit à une floraison de traités sur le rôle de la gestualité pour une bonne réussite du discours persuasif et sur la nécessité, pour l'orateur, de maîtriser le langage des émotions.

Prescription et description en même temps, cet ensemble de traités, avec les œuvres de physiognomonie, contribue à la création d'une codification des gestes et d'une clé de lecture qui les relie à certaines émotions; à la fois, ce code entraîne une interprétation rigide des mouvements corporels et, à la fin de la période que nous considérons dans ce travail, la perte de sens causée par les excès rhétoriques, parfois stériles, d'une littérature à la mode.

Voix isolée, Descartes représente dans le paysage du siècle une exception à l'acceptation de ce genre d'herméneutique et, opposant du savoir physiognomonique et de la rigidité de ses canons, il explique comment, d'un côté, l'esprit humain ait tendance à associer le même effet à la même cause, et vice versa; de l'autre, comme ce principe ne puisse pas toujours tenir valeur de règle : « il y a telle liaison entre nostre ame & nostre corps que lors que nous avons une fois joint quelque action corporelle avec quelque pensée, l'une des deux ne se présente point à nous par apres, que l'autre ne s'y presente aussi; & que ce ne sont pas toujours les mesmes actions qu'on joint aux mesmes pensées ».¹⁰²

En d'autres termes, Descartes nie la transparence du signe et l'univocité du code gestuel, en s'opposant de la sorte à cette inévitable décadence du geste vers le stéréotype.

¹⁰¹ Lucie Desjardins, *op. cit.*, p. 274.

¹⁰² René Descartes, *Les passions de l'âme*, art. 136

Méthodologie

En ce qui concerne l'organisation du matériel, l'ordre analytique a primé sur tout autre genre de souci. Le sujet même, quoiqu'envisagé d'une perspective strictement littéraire, imposait de tenir compte de la méthodologie de l'histoire des idées. Ce ne sera pas étonnant donc de trouver parmi les textes examinés plusieurs ouvrages d'esthétique, de critique des différentes formes artistiques et même de médecine, là où cette dernière croise les deux autres ou fournit des explications pour certains termes tel celui, fondamental dans cette étude, de 'sensibilité', éclairci au chapitre 3.

L'idée de sentiment, au dix-huitième siècle, relie en effet de manière indivisible le « physique » et le « morale », la dimension spirituelle et celle corporelle : dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, il est compris dans l'article 'sensibilité' et une histoire du mot montre que pendant longtemps les deux termes ont été considérés synonymes.

La présence de différents types de textes n'a pas pourtant empêché la primauté de l'analyse littéraire : ainsi que les pages suivantes le montreront, une large place a été laissée à l'analyse textuelle.

L'envergure européenne du travail et la volonté de garder une certaine homogénéité en la manière de traiter les matériels textuels imposaient des choix et à la fois montraient des passages obligés : parmi ceux-ci, la nécessité de recourir à la notion d'intertextualité afin de pouvoir envisager le corpus dans sa globalité, au-delà des différences de langues et des inévitables diversités culturelles.

Solution confortable, peut-être, mais efficace, car à même de faire remonter à la surface des correspondances, des lignes de filiation plus ou moins directe, des stratifications et des remaniements originaux de modèles préexistants et, finalement, des interférences.

Solution qui implique une prise de position par rapport aux analyses précédentes et aux méthodologies sur lesquelles elles s'appuient.

Nous avons déjà expliqué ailleurs notre méfiance à l'égard des catégories préétablies, telle celle de « roman sentimental », modérée par la nécessité de reconnaître l'utilité de garder ces mêmes catégories comme point de repère pour la communication de l'objet d'étude.

La publication des romans de Samuel Richardson à l'orée des années '40 du siècle a constitué un événement majeur au sein de l'histoire littéraire européenne.

Non seulement parce que l'écrivain anglais avait réussi à toucher un degré de raffinement de la technique épistolaire inattendu jusqu'alors, mais parce que Richardson, ainsi que toutes les voix critiques de l'époque, depuis Diderot jusqu'au marquis De Sade, depuis von Haller jusqu'à Sénac de Meilhan le remarquent, avait su investir la prose fictionnelle, le roman, d'une dignité nouvelle et en faire un moyen d'exploration et d'analyse psychologique. Éliminant de la diégèse tous les ressorts fantastiques qui avaient promu le genre auparavant, et qui paraissaient désormais vieillis au siècle des Lumières, Richardson n'avait pas simplement trouvé une nouvelle voie diégétique, il avait intimement rénové l'architecture profonde du genre et en avait montré les possibilités sémiotiques et expressives.

La peinture du cœur humain et la description des effets des passions étaient les nouveaux sujets du genre, à même de passionner le public, de captiver son attention et, selon certains, de pourvoir à son éducation sentimentale.

Bien sûr, avant Richardson il y avait eu Prévost, et Marivaux, et le Crébillon fils de *Les égarements du cœur et de l'esprit* pour saisir les nuances de sentiment de personnages à l'âme sensible et à la sensibilité inquiète, mais ce n'est qu'avec l'auteur de *Clarissa* que la prose fictionnelle acquiert l'estime des savants et des moralistes et qu'elle s'émancipe de l'anathème et des accusations de frivolité, immoralité et corruptions des mœurs qui obscurcissaient sa renommée depuis son essor.

La prose fictionnelle, et pas le roman, car le puritain Richardson se garde bien d'employer ce mot pour se référer à ses « histoires édifiantes ».

Cependant, la leçon reste et Richardson devient l'étendard d'une nouvelle conception de la création littéraire, une littérature nouvelle, une littérature morale, édifiante.

La visée éthique et didactique est, chez lui, primaire.

Les éloges de von Haller et de Diderot, ainsi que les références à l'œuvre de l'écrivain anglais, surtout à *Clarissa* dans plusieurs textes,¹⁰³ témoignent de la réception du message par les contemporains : les histoires édifiantes richardsoniennes étaient non seulement permises ou tolérées, mais conçues pour l'éducation des filles, pour les mettre au fait des dangers du vice et des voies de la vertu (la préface de Martin Wieland au texte de Sophie von La Roche, que nous présentons au chapitre 1 est emblématique à cet égard).

103

Les filles, considérées comme la partie du public la plus en danger de la corruption romanesque, étaient sauvées par l'invention richardsonienne.

Dans un monde où la religion commence à perdre son emprise sur les consciences, la littérature semble vouloir prendre son relais.

Le *terminus a quo* du travail a pour ces raisons été fixé à la date de la première publication de *Pamela*, le 1740, date conventionnellement acceptée comme la date de naissance du « roman sentimental ».

À la publication des romans font suites les traductions qui orientent la réception de l'œuvre de manières différentes.

Celles de l'abbé Prévost, notamment, en constituent des véritables réécritures.

L'adaptation, pour ainsi dire, par l'auteur de *Manon Lescaut* ne se borne guère, en effet, à la réduction des longueurs richardsoniennes qui auraient ennuyé le trop vif public français, car une observation attentive et minutieuse des textes permet de s'apercevoir que Prévost a voulu éliminer le côté moral des histoires richardsoniennes et le refaçonner à sa manière : les transformer en des romans selon son goût.

Quel autre sens donner aux coupures de toutes les scènes réputées édifiantes par l'auteur lui-même ?

Les contemporains, Diderot mais aussi Richardson en personne, avaient bien saisi la manœuvre de l'abbé et s'en étaient plaints : d'où la nécessité de la traduction, littérale et fidèle, cette fois, par Le Tourneur en 1788.

Traduction fidèle comme celle allemande par le fameux orientaliste de Halle transplanté à l'Université de Göttingen Johann David Michaelis, qui révèle un profond souci de garder le sens du texte original et de mettre le public au fait des démarches du traducteur, là où celui-ci avait été obligé de prendre des initiatives à la suite des contraintes linguistiques ou lexicales.

Nous n'avons fait ici qu'effleurer la question des différences culturelles, politiques et socio-religieuses entre les deux pays, ou entre l'un d'eux et l'Angleterre ou l'Italie, un territoire où la réception de Richardson reste, exception faite pour les reprises théâtrales de *Pamela* par Carlo Goldoni et Pietro Chiari, assez marginale et de toute manière tardive : la première traduction de *Clarissa* en italien ne remonte qu'à 1783-1784.

Les spécificités propres à chaque littérature ont été exposées et traitées ailleurs. Il demeure que le réseau intertextuel qui se forme à partir des textes richardsoniens et de leurs traductions se présente à nos yeux comme un ensemble de textes cohérent, susceptible d'analyse et de comparaison.

La prise en compte du réseau intertextuel « roman sentimental » a d'emblée conduit à l'élimination, ou à une certaine relégation à l'arrière-plan, de la notion d'auteur, ce qui entraîne deux conséquences très importantes au niveau herméneutique : l'impossibilité d'expliquer l'œuvre avec la biographie et, ce qui revient *grosso modo* à dire le même, une réduction du facteur psychologique dans l'opération d'interprétation du texte.

Un aspect qui mérite une explication plus en détail est le rattachement du roman rousseauiste au « roman sentimental » et par conséquent au reste du corpus. La question des modèles ou bien des relations intertextuelles de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* est une source inépuisable de discussions et d'études et nous n'avons eu ici aucune prétention de la résoudre. Le roman a joué un rôle majeur dans la formation d'une éthique et d'une esthétique « sentimentales ».

Le lien étroit entre *Julie* et *Clarissa*, en outre, est soutenu aujourd'hui par maintes études et nous a semblé presque aller de soi, surtout au jour des témoignages des contemporains et de Rousseau lui-même, qui soit dans le roman que dans son épistolaire fais plus qu'une fois référence au texte.

Envisagé de la perspective de la réception du roman richardsonien (où réception est utilisé dans le sens plus large possible), la *Nouvelle Héloïse* se pose comme un noyau problématique et comme un tournant capital au cœur du corpus.

C'est à sa suite que le sens du roman richardsonien, originellement moral et didactique, est détourné et c'est à partir de sa publication que le mot même de « vertu », cher à la production richardsonienne, assume une signification jusqu'alors inédite dans l'Europe d'Ancien Régime, c'est-à-dire dans l'Europe chrétienne.

La vertu prêchée par Julie et pas Saint-Preux ne s'enracine pas, à la différence de celle de Clarissa ou des autres héros richardsoniens, dans le message de la révélation ni n'a besoin d'elle pour trouver une confirmation. Elle se configure comme un combat contre soi-même, ses propres penchants, ses propres passions, une ascèse, mais une ascèse laïque, malgré les

dières de Rousseau qui cherchait à présenter son roman comme une tentative de réconciliation entre le parti des philosophes et celui des croyants.

Le problème religieux demeure irrésolu dans *Julie*, mais l'amour gagne une place fondamentale.

Le véritable culte qui a été voué au citoyen de Genève a fait de l'ouvrage de ce dernier un cas presque unique dans l'histoire de la littérature européenne. Nombreux ont été les écrivains qui se sont inspirés de son roman, l'utilisant comme modèle, avec des issues plus ou moins heureuses.

Notre but n'étant pas de donner une histoire détaillée de la production romanesque post-rousseauiste, nous n'en avons retenus ici que quelques-uns, pour des raisons variées, que nous allons aussitôt rendre explicites.

La présence avouée du maître dans la composition du récit, le rôle fondateur de la lecture de *Julie* dans la construction identitaire des personnages, le pèlerinage de ceux-ci à l'Île des Peupliers, unis à la prise en compte d'un point de vue exclusivement masculin dans la narration des mouvements intérieurs du protagoniste ont déterminé le choix de *Dolbreuse, ou l'homme du siècle* de Loaisel de Tréogate.

Cet infléchissement sombre nous a obligée de tracer les frontières du pathétique et d'établir le *terminus ante quem* au 1815.

Ainsi que plusieurs auteurs l'ont remarqué, le goût des larmes, auquel on donne le nom de pathétique, va s'affaiblissant vers la fin du siècle, pour être repoussé par le siècle suivant.

Il existe bien sûr un pathétique sombre bien avant la fin du siècle des Lumières : que l'on songe à Prévost romancier ou à Baculard d'Arnaud et à ses *Épreuves du sentiment*.

Il existe aussi des ressemblances entre l'usage de la représentation pathétique que font ces auteurs et celui que fera, par exemple, Chateaubriand dans *René* ou *Atala*, où même dans *Le dernier Abencerrage*.¹⁰⁴

Le caractère funèbre de ce genre de pathétique, ainsi que de celui dont fait preuve, par exemple, Ugo Foscolo dans *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, le pose à la limite entre pathétique et tragique, ainsi que l'a remarqué Sophie Marchand dans le livre déjà cité.

¹⁰⁴ Plusieurs sont les auteurs qui ont remarqué la

Nous traiterons de cette « zone d'intersection », pour ainsi dire, dans la conclusion de ce travail, car l'assombrissement de la représentation des larmes marque le tournant entre la fin des Lumières et l'orée du Romantisme, ou du préromantisme.

Ici, la représentation de la douleur et de la souffrance foncent dans le dolorisme chrétien qu'a si bien été décrit par Jean Delumeau dans son *Jésus et sa passion*.¹⁰⁵

¹⁰⁵ J. Delumeau, G. Billon, *Jésus et sa passion*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

PREMIÈRE PARTIE

*Le plaisir des larmes : imaginaire religieux et imaginaire classique dans la
représentation du pathétique masculin.*

Musa Romanensis*, ou le roman dans le rôle d'*exemplum

1.1 Musa Romanensis, ou le roman comme problème moral : l'oraison sur les romans de Charles Porée.

Dans son oraison sur les romans,¹⁰⁶ le père Porée, véhément et venimeux opposant du genre, esquisse un tableau sombre de la décadence du théâtre et des lettres européens, du fait de la contagion du *Romanensis*, après avoir distingué la *Musa Epica* de la *Romanensis*. L'acception du terme 'romanesque' qui émerge des lignes de l'oraison du jésuite est notable. Il décrit d'emblée les deux caractéristiques qui font d'un texte un texte romanesque : son statut fictionnel et la centralité du thème amoureux : « Eos omnes et soles intelligo, qui complectuntur historias commentitias & amatorias; sive quibus fabulosi, & ad molliendos animos idonei amores continentur ». ¹⁰⁷

Ces deux spécificités représentent un danger pour la communauté des lettres autant que pour la société civile : la fiction, à cause de sa tendance à remplacer la vérité et à imposer le doute à propos de toute histoire (même de l'Historia) ; le thème amoureux, à cause de son immoralité (il était déjà présent, on le sait bien, argumente le père Porée, dans les poèmes épiques, aînés fort plus nobles que leur cadets gâchés, mais ce thème a rejoint des proportions extraordinaires, arrivant jusqu'à mettre en scène des histoires incestueuses).

À quoi le père Porée se réfère-t-il en parlant de romanesque ?

La véritable étendue sémantique du mot se révèle au moment où, déplorant la pénétration du romanesque bien au-delà du seul poème héroïque, Porée s'évertue à énumérer les cas de contagion romanesque sur les planches : Britannicus, Alexandre, Mitrydate, Hyppolyte deviennent autant d'exemples d'histoires où l'insertion de l'amour relève de l'inepte, de l'absurde, du ridicule, de l'insensé.¹⁰⁸

Et pourtant, du fait de la puissance du romanesque sur les âmes des lecteurs et des spectateurs, ces histoires sont admirées et émeuvent le public, qui les consacre comme des succès.

¹⁰⁶ Charles PORÉE, *De libris qui vulgo dicuntur romanses oratio habita die vigesimo-quinto Februarii anno M. DCC. XXXVI in regio Ludovici Magni Collegio, S. J.*, [1736], Paris, Bordalet, 1736.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 5. J'entends tous et seulement ceux qui englobent des histoires inventées et amoureuses ; ou bien où des amours fabuleuses et propres à amollir les esprits sont contenues. Aucune traduction du texte de l'oraison n'existant, toute traduction est personnelle.

¹⁰⁸ Charles PORÉE, *op. cit.*, p. 19.

Le romanesque pénètre dans les âmes des spectateurs et les emporte. Sa force est dans la réception émotionnelle, dans l'émportement, dans l'émoi. Il agit par le biais du pathétique. La relation entre cette modalité du discours qui deviendra bientôt le plus puissant ressort de la création littéraire et dramatique d'une part et ce que le père Porée appelle « le romanesque » d'autre part est pressentie dans le discours et va bientôt se trouver au centre d'un débat qui hante la critique littéraire et qui divise les esprits : l'exploitation du pathétique « romanesque » pour des finalités morales (dans les textes de Samuel Richardson) semble racheter le genre et le style du discours, mais l'exploitation du pathétique sans autre but que le plaisir des larmes suscitera des réserves. Ce qui est remarquable, dans la violente oraison du père, est l'ébauche de trois types de personnages romanesques, tous masculins (en effet, les femmes sont situées toujours au deuxième plan, jamais des sujets ; le seul souci à leur égard étant le danger de la corruption des mœurs et l'éloignement des principes religieux) :

Primum gladiatores temerarios, qui neque tuo parcant sanguini, neque suo, qui & ipse tuus est. Deinde Amasios inertes, qui se Voluptati mancipient, & in ejus servitius turpiter conquiescant. Denique corruptores nequissimos, qui nihil relinquant integrum in moribus, ipsamque Religionem impugnent aliquando cum pudicitia, & alteram alterius latere confondiant.¹⁰⁹

Ils correspondent, dans la classification des genres partagée par le père jésuite, aux trois sous-genres du roman : chevaleresque (« *equestria* »), pastoral (« *pastoritia* ») et mixte (« *miscellanea* »)¹¹⁰ et aux trois vices principaux que le roman, cette « infernale bête tricéphale » (« *illa triceps Avernalis bellua* »)¹¹¹ instille dans les âmes : la témérité (*temeritas*),¹¹² l'indolence (*inertia[m]*, *sive animi mollitie[m]*),¹¹³ la dissipation, ou la

¹⁰⁹ Charles PORÉE, *op. cit.*, p. 40. D'abord les gladiateurs téméraires qui n'épargnent ni le sang d'autrui, ni le leur propre, qui est de même le tien. Après les amoureux languissants, qui s'abandonnent à la volupté et qui demeurent honteusement à son service. Ensuite les corrupteurs vils, qui ne laissent rien d'intact dans les mœurs, et qui un jour attaqueront, avec la pudeur, la Religion même, et pénétreront l'une par le biais de l'autre.

¹¹⁰ La troisième catégorie comprend probablement les romans libertins. Charles PORÉE, *op. cit.*, p. 37: « Nam quid in expugnando pudore virgineo, vel inausum relinquit eorum nequitia? » (En effet qu'est-ce leur dissipation ne tente pas pour assaillir la pudeur virginale ?).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹¹² *Ibid.*, p. 34.

¹¹³ *Ibid.*

débauche, c'est-à-dire la corruption de la pudeur d'autrui (*nequitiam, sive alienae pudicitiae corruptelam*).¹¹⁴

Les deux derniers sont distingués l'un de l'autre, le premier étant moins grave que le deuxième, car être corrompu soi-même et s'adonner au service de Cupidon relève de l'indolence, corrompre les autres pour qu'ils en fassent autant rentre dans la débauche : « *Corrumpi animo, & Cupidini servire, inertia est. Corrumper animos, & eos suis cupiditatibus in servitudinem addicere; id vero nequitia est* ». ¹¹⁵

La corruption peut s'opérer de deux manières : par l'addiction de quelque chose de vicieux dans les mœurs, ou par la destruction de ce qu'il y avait de sincère (*moribus duplici modo nocere potest; vel inducendo aliquid in eos, quod sit vitiosum; vel, quod in ipsis sincerum est, eximendo*).¹¹⁶

Toute l'argumentation du père va déboucher dans le tableau catastrophique du renversement des rôles entre les sexes : grâce aux romans, les femmes vont oublier quels sont leurs rôles dans le monde : épouses destinées à l'obéissance, soumises à l'autorité de leurs maris, qui les dominent et non qui en sont dominés (*consortes virorum, sed ut vivant sub eorum dominatu, non ut eos in suâ potestate habeant*);¹¹⁷ femmes qui vivent dans la société civile comme citoyennes, mais citoyennes qui sont gouvernées et qui ne gouvernent pas elles-mêmes (*In societate civili quid sunt? Participes civium; sed ut regantur, non ut regant*)¹¹⁸; finalement, elles ont dans l'ordre universel le rôle d'ornements, et guère de divinités (*ornamenta mundi, non mundi numina*)¹¹⁹, créés pour entretenir, et non pour être entretenues (*in eo positae, ne ut colantur, sed ut colant*)¹²⁰.

Ce qui inquiète horriblement l'auteur est la disparition de l'homme, au total avantage de la femme : « *Quaeritis ubi Heros? Quaero ego, ubi foemina? Periit Heros, periit vir, periit ipse homo. Sola superest foemina, & tota superest* ». ¹²¹

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37. Avoir l'âme corrompue, et être esclave de Cupidon, cela est l'inertie. Corrompre les esprits, et les rendre esclaves de ses propres passions, cela est la véritable débauche.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 42.

¹¹⁸ Charles PORÉE, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 43. « Vous demandez où est le héros ? Moi, je demande, où est la femme ? Le héros est mort, le mâle est mort, l'homme est mort. Seule la femme est restée, et elle est restée entière ».

Charles Porée se réfère ici au changement de la représentation du héros littéraire : l'idéal stoïcien et guerrier fait place au héros sensible, féminisé.

Considérant cette question sur un plan exclusivement narratif, le problème, le scandale du roman, est d'avoir institué des héroïnes : des femmes qui, les premières, déclarent leur amour (en inversant les règles du jeu, qui prévoient le contraire) :

Quid deinde prohibet verecundia? Ne fœmina, vel dum caste amat, de amore suo prius confiteatur, quam invitetur ad amandum, & amari se audiat. Pulcrum (sic) est Virginibus amantium expectare vota, non praevertere; sicque respondere in amore, ut non tam amare, quam redamare videantur. Ita semper & ubique placitus est omnibus bene moratis gentibus. At Musae Romanensis secus aliquando placet : suas interdum aliter instituit Heroïdas.¹²²

À cette importante modification, une autre non moins bouleversante s'ajoute : la dimension du langage est élargie, car parfois les nouvelles héroïnes ne s'expriment que par le biais des gestes, de codes nouveaux et originaux qui enrichissent les mots, voire parfois les remplacent, et insinuent dans le discours l'ambiguïté.

Une nouvelle forme véhiculaire du message, qui connaîtra un extraordinaire succès depuis, fait aussi son apparition : la lettre, interprète de l'âme de son émettrice (*animi sui interpretes*).

Le langage que les femmes utilisent est un langage qui dépasse largement les frontières de l'expression verbale conventionnelle :

Illas docet de amoris palmâ cum suis Heroïbus contendere; neque minus praeberere se audaces ad provocandum, quam provocari faciles. Quod si forte verecundantur prima verba coram facere, quid suadet? Allegare pro se litteras animi sui interpretes, imagines sui vicarias, aliaque pignora muta, & diserta, quae loqui possint sine voce, loquendo non possint erubescere.¹²³

¹²² *Ibid.*, p. 47-48. Ensuite qu'est-ce que la pudeur interdit ? Que la femme, même quand elle aime d'une manière chaste, n'avoue jamais son amour avant d'être invitée à aimer et d'avoir entendu qu'elle est aimée. Il est bien pour les vierges d'attendre les vœux des amants, non de les devancer ; et de répondre en amour, de telle sorte qu'elles semblent non pas aimer, mais faire une réponse à l'amour d'autrui. Il en est toujours et partout ainsi parmi tous les gens ayant un bon fondement de mœurs. Mais un jour il a plu autrement à la Muse Romanesque : elle a institué pendant ce temps-là les Héroïnes.

¹²³ Charles PORÉE, *op. cit.*, p. 48. Cela leur apprend à lutter pour la palme de l'amour avec leurs héros ; à ne pas se montrer moins audaces dans la provocation, que faciles à être provoquées. Car si par hasard elles ont de la timidité à dire le premier mot de vive voix, qu'est-ce qu'elle [la Muse Romanesque] conseille ? D'envoyer à leur place une lettre comme interprète de leurs âmes, des images qui remplacent leur présence, d'autres gages muettes, et habiles à parler, qui puissent parler sans voix, et qui ne puissent pas rougir en parlant.

Avant la proposition d’exterminer les romans, d’interdire leur circulation en France, le père Porée esquisse un tableau de ce que seraient les mœurs si la « discipline romanesque » arrivait à se répandre parmi les citoyens du royaume :

Virgines in castâ patris domo turpia Veneris furta meditantes; Filias è pudico Matris gremio in violenta raptoris brachia convolantes; Sponsas pro dote damna pudicitiae suae numerantes; Sponsiones solo Amoris telo consignatas; Nuptias solâ Cupidinis face collucentes; Conjuges solo Fraudis velo caput obnubentes; Thalamos plorante Humenaeo adornatos; Heroïnas cum suis Heroïbus errantes sine patria, ospitantes sine lare, habitantes sine jure, viventes sine lege; & iratis parentibus, iratâ terrâ, irato cœlo placide fruentes.¹²⁴

Dans ces quelques lignes, toute l’histoire de Clarissa (et avec elle de tous les romans qui lui feront suite) est résumée et toute l’inquiétude face à l’essor de ce nouveau genre trouve une expression véhémement et lucide.

Bien sûr, le roman de Richardson ne sera publié qu’une dizaine d’années plus tard et le père Porée ne se réfère ici qu’aux textes en circulation à son époque : les grands romans du siècle précédent, bien sûr (l’allusion à l’*Astrée* de d’Urfé est explicite, dans les deux parties de l’oraison), les romans de Prévost, probablement.

Nous avons toutefois dédié ces premières pages à la lecture d’un traité contre les romans afin de pouvoir faire émerger le décalage qui existe entre le premier tiers du siècle et les deux suivants, où le roman s’affermira comme le genre littéraire le plus pratiqué et le plus lu.

Dans cette deuxième partie du siècle, plusieurs instances chercheront à donner au roman une valeur morale, et à le racheter des accusations que le père Porée a exposées et qui étaient partagées par tous les moralistes de l’époque.

En outre, les peurs développées par Porée dans son oraison, celles d’une « féminisation » des héros et de l’émancipation des héroïnes (et par conséquent des lectrices), se transformeront en réalité. Sous ce biais, l’oraison du père Porée confirme la conscience des

¹²⁴ *Ibid.*, p. 50. Les vierges pensent aux turpitudes de Venus dans les chastes demeures paternelles ; les filles s’envolent du ventre maternel pour fuir dans les bras violents des ravisseurs ; les épouses comptent pour dote les dommages de leur pudeur ; les mariages n’ont plus pour cause que les flèches d’Amour ; les noces ne brillent que de l’aspect de la volupté ; les conjoints ne se voilent la tête que du voile de la tromperie ; les couches nuptiales sont ornées d’un hyménée pleurant ; les héroïnes errent avec leurs héros sans patrie, comme des hôtes sans lares, des habitants sans droits, des êtres vivants sans lois ; et il jouissent tranquillement malgré les parents en colère, la terre corroucée et le ciel irrité.

contemporains à l'égard de cet important changement dans la conception et la représentation de la masculinité.

Le pathétique restera le moyen par lequel l'action de la fiction sur le lecteur se déroule, car la représentation d'histoires émouvantes permet de conduire le lecteur « hors de soi-même », comme le veut dans l'article 'pathétique' de l'*Encyclopédie* le chevalier de Jaucourt.

Dans les éloges et les justifications (ou les accusations) théoriques des romans, le pathétique basculera entre le rôle de principal allié de la morale et celui de finalité principale de la narration, détachée de toute préoccupation d'ordre éthique ; la valeur qu'on lui attribue est conditionnée par celle qui est censée être la tâche de la littérature : contribuer à l'amélioration du genre humain (Diderot, Marmontel) ou dépeindre la nature telle qu'elle est, sans aucun autre égard que pour la vérité (Lord Kames, Sade).

Entre ces deux positions, on retrouve l'ambiguïté de Rousseau par rapport au roman et aux lecteurs.

1.2 Éloges de Richardson : le roman en exemplum moral et le « pathétique de la vertu ».

1.2.1 Diderot et le « pathétique de la vertu »

L'*Éloge de Richardson* de Diderot s'ouvre sur l'opposition entre les œuvres de l'écrivain anglais et les textes qu'on appelle, en France, « romans ».

À l'époque où Diderot écrit ce texte (nous sommes en 1762), il est vrai, ainsi que le remarquait Jean Sgard dans la préface du texte pour l'édition Hermann des œuvres du philosophe, que la méfiance à l'égard du roman était peut-être anachronique.¹²⁵

Mais le but de Diderot n'est pas de donner un manifeste du genre, ni de faire de la critique littéraire ainsi qu'on l'entend aujourd'hui ; cette composition expose tout simplement au lecteur la réaction, véhémence et émotionnelle, de Diderot-lecteur face à la puissance narrative de Richardson.

Plus encore, ce que Diderot apprécie chez l'auteur anglais est la fusion de la forme fictionnelle et de la finalité morale, la première étant d'autant plus efficace dans la quête de

¹²⁵ Jean SGARD, préface à Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Hermann, 1980, vol. XIII, p. 187-188.

la deuxième qu'elle laisse passer le message éthique presque imperceptiblement dans l'âme du lecteur, l'améliorant à son insu :

Tout ce que Montaigne, Charon, la Rochefoucault et Nicole ont mis en maximes, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes, et avec toutes ces sentences il ne refait pas une page de Richardson. [...]

Ô Richardson ! On prend, malgré qu'on en dit, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation; on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés aux spectacles pour la première fois, criant : Ne le croyez pas, il vous trompe... si vous allez là, vous êtes perdu! Mon âme était tenue dans une agitation perpétuelle. Combien j'étais bon ! Combien j'étais juste ! Que j'étais satisfait de moi ! J'étais, au sortir de ta lecture, ce qu'est un homme à la fin d'une journée qu'il a employée à faire le bien.¹²⁶

La fiction permet au lecteur de s'identifier aux personnages et lui donne l'impression, créée et soutenue par l'illusion, d'avoir acquis de l'expérience réelle, d'avoir vécu des situations qui l'ont fait mûrir du point de vue éthique. Cette méthode didactique exploitée par le roman richardsonien possède l'avantage, par rapport aux traités de morale traditionnels et aux maximes proposées par d'autres écrivains dans la même finalité, de saisir le lecteur-élève grâce à des images qui savent traduire l'expérience vécue, qui le transportent et qui lui font ressentir une certaine gamme d'émotions qui rendent la vertu aimable et le vice méprisable :

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite, dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit, mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés; on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux. Qui est-ce que le caractère d'un Lovelace, d'un Tomlinson, n'a pas fait frémir ? Qui est-ce qui n'a pas été frappé d'horreur du ton pathétique et vrai, de l'air de candeur et de dignité, de l'art profond avec lequel celui-ci joue toutes les vertus ? Qui est-ce qui ne s'est pas dit, au fond de son cœur, qu'il faudrait fuir la société et se réfugier au fond des forêts, s'il y avait un certain nombre d'hommes d'une pareille dissimulation ?¹²⁷

Déjà Sgard notait la ressemblance entre l'idée diderotienne de l'action du roman richardsonien sur ses lecteurs et la psychologie de la lecture des pères jésuites¹²⁸.

¹²⁶ Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Hermann, 1980, vol. XIII, p.

¹²⁷ Denis DIDEROT, in *Œuvres*, Paris, Hermann, 1980, vol. XIII, p.

¹²⁸ Jean SGARD, préface à Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Hermann, 1980, vol. XIII, p. 187-188.

Il remarquait comme Diderot, en s'emparant de la casuistique traditionnelle et de l'idée que la lecture puisse allumer les passions, retourne l'argumentation chrétienne pour faire du roman le véhicule d'un message moralisateur, « un apprentissage de la vertu »¹²⁹.

Dans son analyse, il retrouvait deux sortes de réalismes dans la vision que Diderot a de Richardson : le premier, que tous les commentateurs de l'écrivain anglais reconnaissent, est celui qu'il obtient grâce à une technique narrative riche en détails et descriptions, attentive à ne rien négliger de ce qui compose la scène qui est rapportée sur la page. La peinture des lieux, des mouvements et des expressions les moins visibles des personnages, les tons de voix, l'habillement, les plus subtiles nuances du sentiment et de la sensations rendent aux yeux du lecteur le tableau précis des événements qui se déroulent dans la réalité fictionnelle et la vraisemblance atteint un point où le lecteur est amené à croire à la réalité de la fiction, où le monde fictionnel se surimpose au réel. Chez Richardson, « on ne lit pas, on voit ce qu'il raconte »¹³⁰.

Du fait de ce premier niveau de réalisme, on parvient au deuxième, qui est, « visionnaire » et qui « relève de l'illusion fantasmatique » :¹³¹ il s'agit ici de cette pratique de jouissance de l'œuvre d'art qui est propre à Diderot et dont il a donné maints exemples dans plusieurs passages des *Salons* ou dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*.

Que l'on songe, entre autres, au commentaire du tableau de Jean-Baptiste Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* (fig. 12), au Salon de 1765,¹³² ou au diptyque du même Greuze, intitulé *La malédiction paternelle*, de 1763,¹³³ dont nous reparlerons ensuite, où Diderot, en se transposant dans la réalité fictionnelle du tableau, dialogue avec les personnages peints et en raconte l'histoire dont il semble partager la réalité.

Lire Richardson veut dire acquérir de l'expérience et des « germes de vertu » :

Richardson sème dans les cœurs des germes de vertus qui y restent d'abord oisifs et tranquilles : ils y sont secrètement jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fisse éclore. Alors ils se développent ; on se sent porter au bien avec une impétuosité qu'on ne se connaissait pas. On éprouve à l'aspect de l'injustice une révolte qu'on ne saurait s'exprimer à soi-même ? c'est qu'on a

¹²⁹ Jean SGARD, préface à Denis DIDEROT, *op. cit.*, p. 190

¹³⁰ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans considérés du côté moral* [1787], in *Œuvres complètes*, tome X, Paris, Verdière, 1819, p. 343.

¹³¹ Jean SGARD, préface à Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, p. 187-188.

¹³² Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, in *Œuvres complètes*, Vol. XIV, Paris, Hermann, 1984, p. 179 ss.

¹³³ Denis DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984 ; p. 234 ss.

fréquenté Richardson ; c'est qu'on a conversé avec l'homme de bien, dans des moments où l'âme désintéressée était ouverte à la vérité.¹³⁴

Ce qui semble fasciner le philosophe est la capacité de Richardson de conduire l'attention de son lecteur vers des sujets choisis et, par ce biais, de lui faire imperceptiblement percevoir qu'ils sont dignes de pitié.

Le procès de moralisation, que la pitié entame, est déclenché par l'attention que Richardson appelle sur les malheureux (ainsi que le fera, plus tard, Greuze¹³⁵) : le choix de l'objet de la représentation est déjà, chez Diderot, un choix éthique, car la représentation de la souffrance est en soi un appel à la compassion et à la pitié, à se faire défenseur de la justice et des persécutés. A embrasser la cause des malheureux :

Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux. Dans son ouvrage, comme dans ce monde, les hommes sont partagés en deux classes ; ceux qui jouissent et ceux qui souffrent. C'est toujours à ceux-ci qu'il m'associe ; et, sans que je m'en aperçoive, le sentiment de la commisération s'exerce et se fortifie.¹³⁶

Précepte chrétien, sans doute, mais politique aussi, sous la plume de Diderot, où la vertu ne demande pas une récompense céleste, mais est tout simplement une marque d'humanité.

Le pathétique, d'après Diderot, n'existe pas sans référence à la morale, bien qu'elle soit, à la différence de celle de Richardson, laïque.

La reprise des codes chrétiens chez l'ancien élève des jésuites est évidente.

1.2.2 Un pathétique sans morale, mais aucune morale sans pathétique : Lord Kames.

La même année où le *Journal étranger* publiait l'*Éloge de Richardson*, l'écossais Henry Home, mieux connu sous son titre de noblesse comme Lord Kames, faisait imprimer ses *Elements of Criticism*, un recueil d'observations d'esthétique sur les différentes formes artistiques.

Dans ce texte en deux volumes qui surgit de l'enthousiasme de l'*Enlightenment* écossais, Kames insère sa réflexion sur le pathétique dans la partie dédiée au poème épique, qui se situe au milieu du chapitre sur les différents types de compositions.

¹³⁴ Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres complètes*, Vol. XIII, Paris, Hermann, 1984, p. 194.

¹³⁵ Voir le chapitre suivant.

¹³⁶ Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, *op. cit.*, p. 196.

Selon Lord Kames, une composition qui ne se propose que d'émouvoir les passions et d'exhiber des peintures de la vertu et du vice peut être appelée « pathétique », tandis que, là où le but de cette représentation est d'illustrer une vérité morale et de montrer que le dérèglement des passions mène forcément à des mésaventures et à des souffrances, il faut parler de composition « morale » :

A poem, whether dramatic or epic, that has nothing in view but to move the passions, and to exhibit pictures of virtue and vice, may be distinguished by the name of pathetic : but where a story is purposely contrived to illustrate some moral truth, by shewing that disorderly passions naturally lead to external misfortunes, such composition may be denominated moral.¹³⁷

Le roman n'est pas compris dans l'analyse de Lord Kames, toutefois la distinction qu'il propose nous a semblé intéressante. Marmontel, une trentaine d'années après, proposera en effet, *mutatis mutandis*, la même distinction, mais dans sa pensée le pathétique sans morale n'est pas digne de la littérature telle qu'il la souhaite : un art qui fasse réfléchir et qui se propose d'améliorer les hommes agréablement, plutôt que de se borner à les amuser. À la différence de Marmontel, Lord Kames ne conçoit pas l'existence d'un pathétique utilisé pour des buts immoraux, tel celui de *Julie* ou de *Manon Lescaut*, qui demande au lecteur d'être ému par les malheurs de personnages coupables, rendant de la sorte le vice excusable. Le pathétique chez Lord Kames vise toujours à dresser un tableau moral :

Many are the good effects of such compositions. A pathetic composition, whether epic or dramatic, tends to a habit of virtue, by exciting us to do what is right, and restraining us from what is wrong. Its frequent pictures of human woes, produce, beside, two effects extremely salutary : they improve our sympathy, and at the same time fortify us in bearing our own misfortunes.¹³⁸

¹³⁷ Henry HOME, Lord Kames, *Elements of Criticism* [1762], éd. Peter Jones, Indianapolis, Liberty Fund, 2005, vol. II, p. 650. Un poème, qu'il soit dramatique ou épique, qui n'envisage que d'émouvoir les passions et d'exhiber les peintures de la vertu et du vice, peut être distingué par le nom de pathétique : mais lorsqu'une histoire est expressément inventée pour illustrer quelques vérités morales, en montrant que les passions désordonnées conduisent naturellement à des malheurs extérieurs, telle composition peut être nommée morale.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 651. Plusieurs sont les effets positifs de telles compositions. Une composition pathétique, qu'elle soit épique ou dramatique, tend vers une habitude de vertu, en nous incitant à faire ce qui est juste et en nous retenant de ce qui est mal. Ses peintures fréquentes des souffrances humaines produisent, en outre, deux effets extrêmement salutaires : ils améliorent notre sympathie et en même temps nous fortifient pour supporter nos propres malheurs.

Toutefois, il est des ouvrages qu'on appelle moraux et non pas pathétiques, car ils envisagent de montrer une vérité morale et d'instruire l'esprit, la tête des lecteurs (ou des spectateurs) plutôt que leur cœur. Une œuvre morale, bien qu'étant différenciée de celle pathétique, l'est pourtant également.

A moral composition must obviously produce the same good effects, because by being moral it ceaseth not to be pathetic : it enjoys beside an excellence peculiar to itself ; for it noy only improves the heart, as above mentioned, but instructs the head by moral it contains.¹³⁹

Le moral est donc contenu, pour Lord Kames, à l'intérieur du pathétique.

1.2.3 Les excès du pathétique sans morale : Jean-François Marmontel

Bien que parfois elle soit professée avec une évidente mauvaise conscience (par exemple dans le cas du marquis de Sade, que nous allons traiter ensuite), la valeur morale du roman trouve, au cours du dix-huitième siècle, plusieurs défenseurs.

Naturellement, le roman richardsonien est toujours cité comme l'exemple majeur de cette conception didactique du roman.

Ainsi, Marmontel, dans son *Essai sur les romans considérés du côté moral*, publié en 1787, après avoir soutenu la valeur morale de la littérature, après avoir conféré au roman ses lettres de noblesse en le déclarant descendant à la fois de la poésie, de l'éloquence et de l'histoire, s'arrête plus en détail sur les auteurs contemporains.

Arrivé à Prévost, « que la nature avait doué d'une sensibilité profonde et d'une éloquence véhémence », Marmontel regrette qu'il « semble avoir oublié que le roman fut fait pour corriger les mœurs » et « avoir borné son ambition à le rendre intéressant et pathétique ».

Marmontel n'apprécie guère ce style d'écriture « de tous les genres celui dont le succès est le plus assuré, le plus universel, et, j'oserai le dire, le plus facile à obtenir à peu de frais ».¹⁴⁰

La même réserve par rapport au pathétique, et à l'usage excessif que Prévost en a fait selon ses dires, se retrouve exposée par Marmontel à l'article 'pathétique' des *Éléments de littératures*,¹⁴¹ publiés la même année.

¹³⁹ *Ibid.* Une composition morale doit bien sûr produire les mêmes effets positifs, puisqu'en étant morale elle ne cesse pas d'être pathétique : elle jouit en plus d'une excellence qui lui est propre ; car non seulement elle améliore le cœur, comme mentionné ci-dessus, mais elle instruit aussi l'esprit par la morale qu'elle contient.

¹⁴⁰ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans*, op. cit., p. 317.

¹⁴¹ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature* [1787], Paris, Desjonquères, 2005, a.v.

Marmontel exprime une défiance pour le pathétique détaché de sa finalité morale, parce qu'il entraîne la littérature loin de sa Mission éthique (qu'il s'est évertué à soutenir depuis les premières pages de l'*Essai*) et parce que l'émotion peut être suscitée avec facilité, même en l'absence de tout talent. Selon l'esthétique littéraire ainsi qu'elle est conçue par l'auteur de Bélisaire donc, le pathétique ne peut pas être élevé au rang de critère de jugement de la qualité d'une œuvre d'art, même si souvent il est la cause de sa réussite.¹⁴²

Dans son système de pensée, la finalité morale seule peut ennoblir « cet art [...] d'intéresser et d'émouvoir » : « Qu'est-ce que donc qui rend difficile, estimable, ingénieux enfin, cet art si justement vanté d'intéresser et d'émouvoir ? Sa fin ultérieure et sa bonté morale ».

Pour Marmontel, l'émotion et l'attendrissement sont des sentiments faciles à instiller dans les esprits des lecteurs car ceux-ci sont friands de larmes, d'émotions et d'histoires douloureuses.

L'image utilisée par l'auteur rend avec une clarté éblouissante sa conception de la psychologie de la lecture et de l'action du pathétique dans le cadre de celle-ci :

L'homme, je le répète, se plaît à être ému, et s'il ne fallait que lui plaire, il serait presque aussi aisé de remuer son ame (sic) par des affections douloureuses, que d'irriter ses fibres et d'allumer son sang par des breuvages empoisonnés, ou par des liqueurs enivrantes. Mais pour l'un et pour l'autre organe de notre sensibilité, il est des impressions nuisibles et des impressions salutaires ; et l'art de feindre, pour émouvoir, est une espèce de chimie qui a ses remèdes et ses poisons.¹⁴³

La fiction pathétique gît donc dans une dangereuse ambivalence et, sans le support d'un but noble, c'est-à-dire moralisateur, elle peut se transformer en un dangereux poison.

Quel est donc le chemin que la représentation pathétique doit emprunter pour se sauver de la transformation en un venin qui empoisonne l'âme avec les passions les plus vicieuses ? Quelle la finalité qu'elle se doit d'envisager ?

Elle a la tâche de travailler les passions et surtout « d'intimider les passions actives, en nous rendant témoins des malheurs qu'elles causent et en nous faisant compatir aux tourments qu'elles font souffrir ».¹⁴⁴

¹⁴² Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans, op. cit.*, p. 318 : « Aussi entendez-vous dire souvent d'un roman mal conçu, mal tissu, mal écrit, et aussi dénué des grâces de l'esprit que de l'éloquence de l'âme, qu'il est intéressant. L'auteur, est vrai, ne sait pas y faire parler la nature ; mais il la fait gémir ; et quand la nature est souffrante, sa plainte seule nous attendrit, et ses cris nous déchirent »

¹⁴³ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans, op. cit.*, p. 318.

¹⁴⁴ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans, op. cit.*, p. 320.

Toute la théorie de « l'imitation pathétique » se réduit, selon Marmontel, à ceci et « hors de là, non seulement l'effet en serait inutile, mais le plus souvent dangereux ».¹⁴⁵

Les exemples les plus évidents de cet effet dangereux du pathétique détaché de toute finalité morale sont représentés par *L'histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* de Prévost et, surtout, par *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, dont nous parlerons ensuite.

C'est précisément à ces deux grands séducteurs français que les romanciers anglais sont comparés par Marmontel et que Richardson est considéré sous un biais extrêmement positif, car il a su faire du roman le véhicule d'un message moral. Les Anglais ont donné « des grands exemples dans ce genre d'écrire : ils n'y ont employé ni le tragique sombre de l'abbé Prévost, ni l'éloquence artificielle qui, dans le style de Rousseau, nous éblouit et nous enchante »¹⁴⁶ mais, en revanche, ils ont su réunir « la vraisemblance, le pathétique, la vérité et la bonté des mœurs »¹⁴⁷ avec un style simple et sans besoin ni d'aventures artificieuses, ni de sophismes charmants, « par la seule force du naturel »¹⁴⁸.

L'intrinsèque de Richardson face à la faute de son personnage dans *Clarissa* mérite l'appréciation de notre auteur davantage que les moments les plus pathétiques qui émouvaient et faisaient fondre en larmes Diderot :

Et Clarissa ! Quel apologue, que les suites épouvantables de la faute la plus légère [...] Quelle effroyable perspective pour un sexe doux et facile, pour un âge faible et crédule, que cet abyme d'ignominie et de malheur, dans lequel un seul pas hors des limites du devoir précipite l'innocence, la bonté, la vertu, et la vertu la plus aimable ! Quelle censure à jamais effrayante de la tyrannie domestique ; quel reproche et quel avis terrible pour des parents qui abusent de leurs droits ! Quelle éloquente révélation des noirceurs qui peuvent cacher, dans un jeune homme, les grâces de l'esprit, les charmes du langage, les agréments de la figure, et tous les dons de séduire et de plaire ! Quel exemple des perfidies et des horreurs dont l'orgueil et l'amour, réunis dans une âme violente et dans un cœur dépravé, sont capables ! Quel tribunal enfin, quel juge, et quel arrêt pour toute une famille coupable et accablée de remords, que les funérailles de Clarissa !¹⁴⁹

Dans le système de Marmontel, les larmes ne suffisent pas à faire le succès de l'œuvre, elles sont le moyen et non la finalité de la représentation.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 336.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans*, op. cit., p. 338.

1.2.4 *Les larmes délicieuses du marquis de Sade*

L'association de Prévost, Richardson et Rousseau est une constante dans les esprits cultivés et chez les littéraires de l'époque : on y recourt souvent dans les textes.

La triade d'écrivains (et de romans, car finalement on ne parle que de *Manon Lescaut*, de *Clarissa* et de *Julie*) se retrouve dans le dernier « essai sur les romans » du siècle (ou le premier du siècle suivant, car il a été publié en 1800) : celui du Marquis de Sade, qui, lui aussi, estime que les trois romanciers sont les plus grands représentants de la littérature romanesque du siècle.

Aux antipodes de Marmontel, Sade propose un système où ce n'est plus à la morale de devoir conduire la plume de l'écrivain, ni de devoir diriger la puissance pathétique du récit : ce qui compte pour le Divin Marquis est de représenter la nature et de le faire avec vigueur et énergie.

Ce sont les qualités pour lesquelles il admire Rousseau :

Rousseau, à qui la nature avait accordé en délicatesse, en sentiment, ce qu'elle n'avait donné qu'en esprit à Voltaire, traita le roman d'une bien autre façon. Que de vigueur, que d'énergie dans l'Héloïse; lorsque Momus dictait *Candide* à Voltaire, l'amour lui-même traçait de son flambeau toutes les pages brûlantes de *Julie*, et l'on peut dire avec raison que ce livre sublime n'aura point d'imitateurs.¹⁵⁰

Ce sont aussi les qualités qui brillent dans l'écriture des Anglais, dans les « vigoureux ouvrages de Richardson et de Fielding » qui

vinrent apprendre aux Français que ce n'est point en peignant les fastidieuses langueurs de l'amour ou les ennuyeuses conversations des ruelles qu'on peut obtenir des succès dans ce genre, *mais en traçant des caractères mâles, qui, jouets et victimes de cette effervescence du cœur, connue sous le nom d'amour, nous en montrent à la fois et les dangers et les malheurs* [...]¹⁵¹

Chez Sade, le pathétique est complètement détaché de la morale (ce qui n'étonne pas). Ce qui est censé émouvoir le spectateur et l'attacher à la narration est la représentation des passions, de leurs dangers, des malheurs qu'entraîne leur empire. La mise en récit de caractères « mâles » qui deviennent « jouets et victimes » de leur propre vitalité, de cette

¹⁵⁰ Donatien-Alphonse-François, marquis De SADE, *Idées sur les romans* (1800), in *Id., Idée sur les romans, suivi. de L'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque Folliculaire*, éd. par J. Glastier, Bordeaux: Ducros, 1970, p. 47.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 48. Nous soulignons.

« effervescence du cœur » constitue le principal attrait de la narration romanesque et la clé du succès dans le genre du roman.

Ainsi qu'il l'expliquera plus bas, Sade est ici en train de penser à Des Grieux, à Lovelace, à Saint-Preux.

Il est singulier que, chez lui, le pathétique soit suscité d'abord et surtout par des personnages masculins.

Sur le plan du rapport entre pathétique et morale, le schéma de Marmontel est entièrement renversé : le pathétique est l'exigence qui dicte la loi à la représentation et tout le système de l'écriture est subordonné à l'intérêt :

nous apprîmes aussi que ce n'est pas en faisant toujours triompher la vertu qu'on intéresse ; qu'il faut y tendre bien certainement autant qu'on le peut, mais que cette règle n'est ni dans la nature, ni dans Aristote [...] n'est nullement essentielle dans le roman, n'est pas même celle qui doit conduire à l'intérêt ; car, lorsque la vertu triomphe, les choses étant ce qu'elles doivent être, nos larmes sont taries avant de couler ; mais si après les plus rudes épreuves, nous voyons enfin la vertu terrassée par le vice, indispensablement nos âmes se déchirent, et l'ouvrage nous ayant excessivement émus, ayant, comme disait Diderot, *ensanglanté nos cœurs au revers*, doit indubitablement produire l'intérêt qui seul assure des lauriers.¹⁵²

Le triomphe de la vertu tarit les larmes, car un tel dénouement serait attendu par le lecteur et le priverait du plaisir de pleurer, d'avoir « l'âme déchirée » par le récit des malheurs de la vertu, « terrassée par le vice ».

Sade détourne l'argument de Marmontel et tourne l'obstacle que constituait pour lui la nécessité de la morale dans la représentation littéraire.

Ce détournement joue sur l'idée de nature : à la « belle nature » de la vertu, l'auteur de *Justine* oppose la « vraie nature »¹⁵³, en incluant de la sorte dans le champ de la représentation ce qui est moralement inacceptable, pourvu que cela soit vrai et qu'il sache intéresser le lecteur.

Dans la perspective morale de Marmontel, la vertu accablée et le vice triomphant étaient perçus comme des sujets à éviter, car il engendraient la

triste conviction qu'il est dans la nature et dans la condition de l'homme une foule de maux dont il ne peut se garantir : réflexion accablante pour la faible innocence, désespérante pour la prudence

¹⁵² Donatien-Alphonse-François, marquis De SADE, *op.cit.*, p. 49-50.

¹⁵³ Nous reprenons ici l'intelligente distinction proposée par Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994. 1ère éd. 1963, p. 305-328.

humaine, affligeante pour la vertu, et que, sans des motifs surnaturels, la philosophie elle-même a bien de peine à soutenir¹⁵⁴

alors que dans le système du marquis de Sade la vertu n'est qu'une modalité d'existence de la nature humaine, mais aucunement la seule, ni la plus importante ni — et surtout— une finalité.

Les larmes « délicieuses » que le lecteur a le plaisir de verser lors de la lecture de Clarissa valent bien mieux que tout message moral, car c'est la nature qui intéresse le lecteur et, par conséquent, qui doit constituer l'objet de la représentation du romancier :

[...] si après douze ou quinze volumes, l'immortel Richardson eût *vertueusement* fini par convertir Lovelace, et par lui faire *paisiblement* épouser Clarissa, eût-on versé à la lecture de ce roman, pris dans le sens contraire, les larmes délicieuses qu'il obtient de tous les êtres sensibles? C'est donc la nature qu'il faut saisir quand on travaille ce genre, c'est le cœur de l'homme, le plus singulier de ses ouvrages, et nullement la vertu, parce que la vertu, quelque belle, quelque nécessaire qu'elle soit, n'est pourtant qu'un des modes de ce cœur étonnant dont la profonde étude est si nécessaire au romancier, et que le roman, miroir fidèle de ce cœur, doit nécessairement en tracer tous les plis.¹⁵⁵

Une fois le pathétique libéré de la morale, Sade peut consacrer Prévost, le « Richardson français », le meilleur écrivain du siècle.¹⁵⁶

Le ton du marquis est passionné et enthousiaste :

Savant traducteur de Richardson, Prévost, toi à qui nous devons d'avoir fait passer dans notre langue les beautés de cet écrivain célèbre, ne t'est-il pas dû, pour ton propre compte, un tribut d'éloges aussi bien mérité? Et n'est-ce pas à juste titre qu'on pourrait t'appeler le *Richardson français*? Toi seul eus l'art d'intéresser longuement par des fables implexes, en soutenant toujours l'intérêt, [...] ce qui prouve le mieux, et la bonté de ton esprit, et l'excellence de ton génie.¹⁵⁷

Le critère des larmes fait en sorte que Manon Lescaut prime parmi tous les romans de Prévost et l'adjectif « délicieux », qui qualifiait les larmes, glisse maintenant vers la désignation de la totalité de l'ouvrage : « Quelle larmes que celles qu'on verse à la lecture de ce délicieux ouvrage ! »¹⁵⁸ et l'interprétation que Sade fournit de l'histoire d'« un jeune

¹⁵⁴ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans*, op. cit., p. 322.

¹⁵⁵ Donatien-Alphonse-François, marquis De SADE, op. cit., p. 49-50.

¹⁵⁶ Ce que Marmontel aurait fait, s'il n'eût pas gardé à l'esprit la valeur éthique de la littérature, car lui aussi reconnaissait que « l'abbé Prévost, avec une imagination féconde et une âme brûlante, avec un style abondant, facile, et naturel, plein d'énergie et de chaleur (lorsqu'il n'est pas trop négligé), aurait été le vrai modèle de la narration pathétique » (Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans*, op. cit., p. 325).

¹⁵⁷ Donatien-Alphonse-François, marquis De SADE, op. cit., p. 51.

¹⁵⁸ *Ibid.*

escroc et d'une prostituée »¹⁵⁹ la fait ressortir sous un jour nouveau et plus positif et envisage sous ce même jour même le « plus dangereux » des romans du siècle, *Julie* :

que de philosophie à avoir fait ressortir cet intérêt d'une fille perdue ; dirait-on trop, en osant assurer que cet ouvrage a des droits au titre de notre meilleur roman, et que ce fut là où Rousseau vit que malgré des imprudences et des étourderies, une héroïne pouvait prétendre encore à nous attendrir, et peut-être n'eussions nous jamais eu *Julie*, sans *Manon-Lescaut*.¹⁶⁰

Sade met en évidence le rapport de filiation entre *Manon* et *Julie*, et, implicitement, il suggère la présence d'un réseau intertextuel entre les trois romans. Plus tard, Rousseau reconnaîtra à plusieurs reprises la relation entre *Julie* et *Clarissa*. Le pathétique relie le « plus dangereux » des romans et le plus vertueux d'entre les textes qu'aujourd'hui la critique nomme tels.

Nous allons nous interroger sur le parcours qui existe entre le texte de Richardson et celui de Rousseau. Parcours qui passe, bien sûr, par l'étape de la traduction de *Clarissa* par l'auteur de *Manon Lescaut*.

1.3 L'ère du soupçon, ou le pathétique comme séduction du lecteur : Richardson d'après Prévost et Rousseau.

1.3.1 Les « histoires édifiantes » de Richardson

Dans la préface à la première édition de *Pamela*, Richardson, qui jouissait, ainsi que nous l'avons vu, de la renommée d'homme sage et voué à la diffusion du message morale¹⁶¹ autant que de l'estime en tant qu'auteur de chef-d'œuvres littéraires, expose celles qui sont à son avis les finalités qu'une « histoire édifiante » (car il n'emploie jamais le mot de « roman ») se doit d'atteindre pour être réussie.

La liste est assez longue et elle comprend des indications esthétiques aussi bien que des finalités éthiques, ces dernières primant toujours.

Les deux premières actions de l'ouvrage semblent se rapprocher de l'ancienne devise horatienne du *miscere utile dulci* : le roman doit, tout en amusant et en divertissant son

¹⁵⁹ Jean-François MARMONTEL, *Essai sur les romans*, op. cit., p. 323.

¹⁶⁰ Donatien-Alphonse-François, marquis De SADE, op. cit., p. 51.

¹⁶¹ Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, p. 44-69.

lecteur, l'instruire et l'améliorer (*To Divert and Entertain, and at the same time to Instruct and Improve the Minds of YOUTH of both SEXES*¹⁶²) et lui inculquer les principes de la morale et de la religion de manière facile et agréable, de sorte à les rendre délectables et profitables pour toutes les classes de lecteurs, les jeunes, auxquels surtout les ouvrages sont adressées, et les adultes : « to inculcate Religion and Morality in so easy and so agreeable a manner, as shall render them equally delightful and profitable to the younger Class of Readers, as well as worthy of the Attention of Persons of maturer Years and Understandings »¹⁶³.

Comment accomplir des tâches tellement délicates ?

Richardson l'explique ; avant tout, le roman semble prendre chez lui le rôle qui appartenait aux manuels de conduite à l'usage des différentes catégories de la communauté chrétienne :¹⁶⁴ présenter sous le jour le plus exemplaire les devoirs parentaux, filiaux et sociaux, à tous les âges de la vie (*to set forth in the most exemplary Lights, the Parental, the Filial, and the Social Duties and that from low to high Life*),¹⁶⁵ peindre le vice de ses propres couleurs et le rendre à juste titre odieux ; encadrer la vertu sous son propre jour, pour la rendre vraiment aimable (*to paint VICE in its proper Colours, to make it deservedly Odious ; and to set VIRTUE in its own amiable Light, to make it truly Lovely*)¹⁶⁶ ; apprendre la juste conduite à chaque type humain selon ses qualités : à l'homme riche comment user de ses richesses, à l'homme passionnée comment subjuguier ses passions et à l'homme intrigant, c'est-à-dire habitué à user des stratagèmes, comment se réformer sans se déshonorer : « to teach the Man of Fortune how to use it ; the Man of

¹⁶² Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1971, p. 3. Traduction française : Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Pamela, ou la vertu récompensée*, in *Œuvres de Prévost*, Genève : Slatkine, 1969, vol. XVII, p. v ss.

¹⁶³ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁴ Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, surtout p. 70-97 et la conclusion, p. 119-120. L'auteur rappelle que Richardson avait commencé sa carrière littéraire par des textes de type normatif, dont un explicitement dédié aux jeunes hommes (Samuel Richardson, *The Apprentice Vademecum : Or, Young Man's Pocket Companion. In Three Parts*, London : J. Roberts, 1734). Elle propose également, après sa subtile et élégante analyse de Sir Charles Grandison comme forme évoluée des manuels de conduite, une abondante bibliographie de ceux-ci, aux pages 127-142. Certains aspects communs à la copieuse production littéraire puritaine de textes exemplaires à valeur prescriptive pour les chrétiens et les ouvrages de Richardson avaient d'ailleurs déjà été mis en évidence par Cynthia Griffin-Wolff (Griffin-Wolff Cynthia, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden : Archon Books, 1972).

¹⁶⁵ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Passion how to subdue it ; and the Man of Intrigue, how, gracefully, and with Honour to himself, to reclaim » ;¹⁶⁷ donner, enfin, des exemples pratiques dignes d'être suivis par la vierge modeste, par la chaste épouse et par la femme obligeante dans les situations les plus critiques « to give practical Examples, worthy to be followed in the most critical and affecting Cases, by the modest Virgin, the chaste Bride, and the obliging Wife ».¹⁶⁸

La responsabilité morale de la littérature est grande chez l'écrivain anglais ; elle se doit d'apprendre à chacune des catégories des acteurs sociaux quel est son rôle et comment l'accomplir convenablement, sans sortir des bornes du devoir d'un bon chrétien.

Pour ce faire, l'auteur aura besoin d'une certaine quantité de préceptes techniques dans l'art de l'écriture et de la composition d'un récit : les caractères doivent être dépeints avec exactitude et soutenus avec cohérence (*to draw characters justly, and to support them equally*)¹⁶⁹, les malheurs doivent être tirés des causes naturelles et la compassion excitée par des motifs appropriés (*to raise a Distress from natural Causes, and to excite Compassion from proper Motives*)¹⁷⁰.

Finalement, l'auteur a aussi la tâche de donner une représentation pathétique, à même d'exciter les passions de tout lecteur sensible et de l'intéresser fortement à l'histoire édifiante (à noter l'usage de la locution « histoire édifiante » et non du mot « roman ») : « to effect all these good Ends, in so probable, so natural, so lively a manner, as shall engage the Passions of every sensible reader, and strongly interest them in the *edifying Story* ».¹⁷¹

L'auteur, ou mieux, l'éditeur, car c'est sous ce masque qu'il se présente au public, compte réussir dans cette entreprise, car il en juge d'après sa propre expérience ; il a été ému par plusieurs scènes pendant sa relecture de l'ouvrage : « he can Appeal from his own Passions, (which have been uncommonly moved in perusing these engaging Scenes) ».¹⁷²

La visée morale et pédagogique est inséparable de l'écriture richardsonienne.

¹⁶⁷ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, *op. cit.*, p. 3.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.* Nous soulignons. À noter l'absence de toute référence à l'idée d'histoire édifiante dans la traduction qu'on a longtemps attribuée à Prévost. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Pamela, ou la vertu récompensée*, *op. cit.*, p. vij : « Si remplir toutes ces vues d'une manière si vraisemblable, si naturelle et si vive, qu'elle touche tous les lecteurs sensés, et leur fasse prendre un grand intérêt dans l'histoire qu'on leur présente ».

¹⁷² *Ibid.* « [...] ayant été lui-même extrêmement touché en lisant cette histoire intéressante, il peut en appeler sûrement au cœur de tous ceux qui la liront avec quelques attention ».

Cynthia Griffin-Wolff, dans une analyse subtile et pénétrante,¹⁷³ a retrouvé, dans la manière de construire les caractères propre à l'écrivain anglais, les caractéristiques de la « construction du moi » puritaine de l'époque. Le bon puritain est soumis à un examen de conscience continu, qui consiste en une série d'opérations de surveillance de soi-même qui sont aussi les ressorts du « réalisme richardsonien » : la recherche du « péché secret », d'une intention cachée derrière les actions apparemment plus pures, qu'on nomme, selon Griffin-Wolff, « *Heart Knowledge* », connaissance du cœur (Pamela qui se demande pourquoi elle ne peut pas haïr Monsieur B., même au milieu de la persécution que le jeune libertin lui impose ; Clarissa qui assure Miss Howe qu'elle n'a qu'une « préférence conditionnelle » pour Lovelace, quitte à en douter elle-même à certains endroits du récit ; l'interdit qui est en vigueur sur tout genre de réserve dans la communication épistolaire des « vertueux ») ;¹⁷⁴ la préoccupation avec les plus minutieux détails de la sexualité,¹⁷⁵ la tendance, enfin, à remarquer toutes les actions vertueuses, même les plus insignifiantes.¹⁷⁶ Dans la vision du monde du puritanisme anglais de l'époque, toute action de la vie était une épreuve religieuse, dans un certain sens, conclut Griffin-Wolff : « All of life was, in some sense, a religious trial ».¹⁷⁷

Cette conviction, nous le verrons dans le prochain chapitre, était partagée par tout le christianisme européen.

De même, l'idée d'*exemplum* moral, ainsi que Richardson lui-même le déclare de manière explicite dans les préfaces de ses ouvrages, et que Griffin-Wolff énumère aussi parmi les moyens de transmission de l'éthique comportementale puritaine, préside à la représentation et s'appuie sur le pathétique pour pouvoir être efficace.

De ce fait, Richardson évite, ainsi que nous avons vu, le nom de romans pour ses œuvres et se borne à celui d'« histoires » (*Histories*), car il partage le jugement négatif des moralistes sur les histoires de fiction qui fourvoient les esprits des jeunes gens : « [...] it may be supposed, that the present Collection is not published ultimately nor even principally, any more than the other two, for the Sake on Entertainment only. A much nobler End is in

¹⁷³ Cynthia GRIFFIN-WOLFF, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden : Archon Books, 1972.

¹⁷⁴ Cynthia GRIFFIN-WOLFF, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 21-23.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷⁷ *Ibid.*

View »¹⁷⁸. Ainsi que Sylvia Kasey Marks l'a bien démontré,¹⁷⁹ un des modèles les plus présents à l'esprit de Richardson pendant la rédaction de ses trois romans était celui des manuels de conduite.

La bonne foi de cet auteur dans la force d'*exemplum* de la littérature est hors de question, bien que, ainsi que l'extraordinaire succès d'un personnage tel Lovelace le montre, les effets qu'il souhaitait n'eurent pas toujours lieu : malgré les tentatives de noircir le caractère du libertin après la première édition de *Clarissa*, le personnage fut apprécié par les lecteurs des deux sexes.¹⁸⁰

1.3.2 Prévost, « traduttore traditore »

La traduction de *Clarissa* que Prévost avait fait imprimer en 1751 à Londres, on le sait bien, était plus une réécriture qu'une traduction : Prévost avait réduit de plus d'un tiers le texte original.

De son propre aveu, conformément aux lois qui gouvernaient la traduction à l'époque et conformément aussi à sa propre idée de la traduction (plus attentive à la réception de la part du public qu'à la fidélité à la littéralité du texte, basée sur l'idée de devoir adapter l'original au goût des lecteurs)¹⁸¹, l'écrivain avait apporté des coupures importantes au roman de Richardson, jusqu'à rendre sa traduction un roman différent de l'original anglais.

¹⁷⁸ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London, Oxford University Press, 1972, vol. I, p.

¹⁷⁹ Sylvia KASEY MARKS, *op. cit.*

¹⁸⁰ Cfr. les introductions à : Samuel RICHARDSON, *Lettres angloises, ou histoire de Miss Clarissa Harlove, par Samuel Richardson*. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkin, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2007 ; Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Lettres angloises, ou Histoire de Clarissa Harlove*, Paris, Desjonquères, 1999 et Shirley VAN MARTER, « Richardson's Revisions of *Clarissa* in the Second Edition », *Studies in Bibliography*, 26, 1973, p. 107-132 ; *Ead.*, Richardson's Revisions of *Clarissa* in the Third and Fourth Editions, *Studies in Bibliography*, 28, 1975, p. 120-153 ; Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, p. 54-55. Même l'amie et correspondante de Richardson, Lady Bradshaigh, exprimait une grande admiration pour le personnage et avait conduit un long débat épistolaire avec l'auteur à propos du « moderate rake », le libertin modéré. Richardson avait été sérieusement chagriné par ce succès du pécheur Lovelace, d'où les révisions du texte qui, notamment, inséraient dès la deuxième édition le projet de violer Anna Howe et sa mère et des expressions plus fortes dans le langage du jeune aristocrate.

¹⁸¹ Henry RODDIER, « L'abbé Prévost et le problème de la traduction au XVIIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 8, 1956, p. 173-181, remarque que plusieurs passages du texte originel auraient choqué les lecteurs français : « Prévost, et avec lui la société du bon ton dont son écriture se voulait la représentation, ne pouvait pas accepter des expressions vulgaires dans la bouche d'un aristocrate, ni le langage d'un Leman ou les contrefaçons des lettres de la part du libertin afin de séduire sa victime ».

Déjà Diderot s'était plaint du manque de fidélité de la version française de *Clarissa*, qui avait profondément changé le sens moral du roman.

Prévost semble en effet avoir voulu écarter le sens moral et religieux du roman, ce que Richardson n'avait guère apprécié : « the Abbe has left out in his Translation of *Clarissa*, some of the most useful and pathetic Parts of the Piece ».¹⁸²

Une lettre du 2 juin 1753 à Stinstra, dans laquelle il loue d'abord la traduction allemande du roman, fidèle à l'original et exécutée par Johann David Michaelis, un orientaliste de l'université de Göttingen, ami et collaborateur de Von Haller, à l'époque recteur de l'université, témoigne la profonde insatisfaction de l'auteur vis-à-vis de la traduction française de son chef-d'œuvre :¹⁸³

I have also the French Edition, printed in 12 thin Volumes. It is translated by Abbe Prévost, who has wrote [sic] several Pieces of the Novel Kind. This Gentleman has left out, a great deal of the Book. Belton's Despondency and Death, Miss Howe's Lamentation over the Corpse of her beloved Friend: the Bringing Home to Harlowe-Place the Corpse, and the Family Grief upon it. The wicked Sinclair's Despondency and Death, and many Letters between Lovelace and Belford, all which I thought might be useful either for Warning or Instruction. He has given his Reasons for his Omissions, as he went along; one of which is, The Genius of his Contrymen; a strange one to me! He treats the Story as a true one, and says, the English Editor has in many Places, sacrificed it to Moral Instruction, &c.¹⁸⁴

Les coupures que Prévost avait infligées à l'original anglais en avaient complètement détourné le sens et, sous son souci d'adaptation, l'auteur de *Manon Lescaut* avait peut-être caché son désir de réécrire le texte, en éliminant des longueurs qu'il jugeait inutiles et peu passionnantes, mais que Richardson avait inséré en toute connaissance de cause, ainsi qu'il l'explique dans la préface de *Grandison* :

The second Collection, published under the title of *Clarissa*, displayed a more melancholy Scene [...] affording a Warning to Parents against forcing the Inclinations of their Children in the most important Article of their Lives; and to Children against hoping too far from the fairest Assurances of a Man void of Principle. The Heroine, however, as a truly *Christian Heroine*, proves superior to her Trials; and her Heart, always excellent, refined and exalted by every one of them, rejoices in the Approach of a happy eternity. Her cruel Destroyer appears wretched and disappointed, even in the boasted Success of his vile Machinations : But still (buoyed up with Self-Success and vain Presumption) he goes on, after every short Fit of imperfect, yet terrifying Conviction, herdening

¹⁸² Lettre de Richardson à Alexis Claude Clairaut, 5 juillet 1753, cit. in Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, p. 18.

¹⁸³ THOMAS O. BEEBEE, *Clarissa on the Continent Translation and Seduction*, Pennsylvania University Press, 1990, p. 17.

¹⁸⁴ Cit. in THOMAS O. BEEBEE, *op. cit.*, p. 9-10.

himself more and more; till, unreclaimed by the most affecting Warnings, and repeated Admonitions, he perishes miserably in the Bloom of Life, and sinks into the Grave oppressed with guilt, Remorse, and Horror. His Letters, it is hoped, afford many useful Lessons to the Gay part of Mankind against that Misuse of Wit and Youth, of Rank and Fortune, and of every outward Accomplishment, which turns them into a Curse of the miserable Possessor, as well as to all around him.¹⁸⁵

Le fil rouge qui lie entre elles les différentes modifications de Prévost ne peut que rendre témoignage de sa volonté de réforme du texte richardsonien : les coupures visent toutes les points plus strictement moraux de l'histoire (le testament de Clarissa, ses funérailles, les pleurs de Miss Howe sur son amie morte, les réflexions mélancoliques de Lovelace dans la dernière partie de la vie de la jeune fille, lorsqu'il commence à se rendre compte qu'elle va bientôt mourir et que tous ses stratagèmes n'ont abouti qu'à l'échafaudage d'un dispositif qu'il ne peut plus contrôler et qui le voue à la ruine). Il n'est pas un hasard que l'abbé ait traduit l'emphatique « *as a truly Christian Heroine* » de Richardson par un bien moins connoté « soutenue par le secours de la religion » : la place centrale que celle-ci occupe dans l'original anglais ne devient que très marginale dans la traduction prévostienne.

Tendant à l'élimination du caractère pédagogique et moralisateur du roman (en le dépouillant du rôle hérité des manuels de conduite), les interventions du traducteur mènent celui-ci vers la représentation pathétique d'une histoire d'amour tragique (un des thèmes favoris de l'écrivain français) : le pathétique, qui était un moyen chez le moraliste anglais, devient une finalité dans la traduction française.

Clarissa, ainsi que Prévost la présente au public français, est l'histoire, pathétique à souhait, d'une séduction, là où dans l'original elle avait toutes les couleurs d'une hagiographie.

¹⁸⁵ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London : Oxford University Press, 1972, vol. I, p. 3-4. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire du chevalier Grandisson*, in *Œuvres de Prévost*, Genève : Slatkine, 1969, vol. XXV, p. vj-vij : « Dans le second recueil que l'éditeur a publié sous le nom de *Clarisse*, la scène est beaucoup plus diversifiée. [...] leçon terrible pour les parents qui entreprennent de forcer les inclinations d'une jeune fille dans la plus importante affaire de sa vie, et pour toutes les jeunes filles qui prennent une téméraire confiance aux plus belles promesses d'un homme sans principes. Cependant l'héroïne, soutenue par le secours de la religion, triomphe de toutes les épreuves ; et son cœur, toujours excellent, purifié, exalté par chaque disgrâce se réjouit à l'approche d'une meilleure vie. La méchanceté de son cruel destructeur paroît également noire et impuissante, jusque dans les odieux succès dont il fait gloire ; mais l'excès d'une vaine présomption lui fait étouffer quelques remords dont il ne laisse pas d'être épouvanté. Il ferme les yeux à la lumière ; il s'endurcit contre la conviction, et, s'obstinant à rejeter toutes sortes d'avertissements et d'instances, il périt misérablement dans le bel âge de la vie, accablé enfin de regrets, de honte et d'horreur, qu'il emporte inutilement au tombeau. On se flatte que ces lettres pourront être de quelque utilité aux jeunes gens, pour les tenir en garde contre l'abus de l'esprit, de la jeunesse, du rang, de la fortune, et de tous les avantages extérieurs, qui se changent souvent en malédictions pour ceux qui les possèdent, et dont les effets ne deviennent pas moins funestes à la société ».

Le personnage de Lovelace, le méchant, personnification du vice chez son créateur, est aussi fortement affecté par les coupures de l'illustre traducteur : parmi les « plus que vingt lettres » dont on « se passe » après la 358 de la traduction française par l'abbé (et qui correspondent aux lettres qui suivent la 510 dans l'édition originale...), plusieurs témoignaient de la démarche psychologique du personnage. Le goût pour le détail qui fait le « réalisme richardsonien » — et qui détaillait les changements et les oscillations entre péché et repentir éprouvés par Lovelace— est réduit au résumé suivant :

« Les autres lettres [...] sont [...] de Monsieur Lovelace, qui se livre à toutes les alarmes de la crainte, à tous les emportements de l'amour, à toutes les amertumes du remords, et qui ne laisse pas de retomber souvent dans son caractère, par des plaisanteries déplacées. Il ne connaît plus de repos, il mène la vie d'un proscrit, il est sans cesse à cheval, il vient au devant des lettres de son ami jusqu'au faubourg de Londres, etc.¹⁸⁶

Le pécheur Lovelace prend la figure de l'amant malheureux et l'accent est décalé du sens chrétien au sens galant.

Dans la traduction de Prévost, le pathétique s'insère dans une visée poétique qui relève plus de la séduction que de la morale ; la mise en récit romanesque prévostienne mire à séduire le lecteur, là où l'« histoire édifiante » richardsonienne ambitionnait sa réforme. Pour ce faire, elle doit s'approprier le texte et conduire le lecteur, ne lui laissant aucune possibilité de lecture autre que la sienne.

En termes symboliques, le travail que le traducteur Prévost mène sur le texte originel est comparable, ainsi que le suggère Thomas Beebee,¹⁸⁷ à la transcription de la lettre de Miss Howe par Lovelace¹⁸⁸ : elle oblige le lecteur à poser sa lecture au-dessus d'une lecture préalable ; la violence infligée au texte est explicite et le traducteur se projette dans le texte. Ce travail d'adaptation et réécriture est d'autant plus évident si on compare, à l'instar de Beebee, la traduction française par Prévost à l'allemande par Johann David Michaelis.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Prévost d'Exiles Antoine, *Lettres angloises, ou Histoire de Clarissa Harlove*, Paris, Desjonquères, 1999, vol. II, p. 606.

¹⁸⁷ THOMAS O. BEEBEE, *op. cit.*, p. 71 ss.

¹⁸⁸ Lettre 229.1 dans l'édition Penguin : Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, London, Penguin Books, 1985. Notamment, Lovelace

¹⁸⁹ Michaelis était un savant très renommé à l'époque des Lumières ; la publication, sur le numéro 2 de la *Revue de littérature comparée* de 1759, d'une série de lettres inédites entre d'Alembert et lui (Ronald GRIMSLEY, « D'Alembert et Michaelis. Unpublished correspondence », *Revue de littérature comparée*, 1939, 2, p. 258-261), témoigne de l'estime et du respect que le philosophe français avait déclaré pour cette personnalité aujourd'hui méconnue. D'Alembert avait d'ailleurs recommandé Michaelis à Frédéric II pour la

Celui-ci, exégète biblique et orientaliste, avait exécuté une traduction scrupuleuse et fidèle au texte, mettant le lecteur en condition de pouvoir prendre ses distances là où un choix obligé du traducteur lui avait imposé de forcer le texte ou même, c'est le cas des mots « *rake* » et « *libertine* », dont la langue allemande n'avait pas de correspondant,¹⁹⁰ à la langue elle-même. Le lecteur de la traduction allemande se trouvait à lire le même texte que celui anglais, avec la seule différence du véhicule linguistique.

Si la traduction de Prévost ressemble à la transcription de la lettre de Miss Howe par Lovelace, car elle oblige le lecteur à poser sa lecture au-dessus d'une lecture préalable (celle du traducteur), celle de Michaelis ressemble au contraire aux méditations de Clarissa, car elle ne touche pas à la surface du texte et sa violence est modérée.¹⁹¹

Ce choix du traducteur n'est pas un hasard, car Michaelis élaborait, pendant les années de la traduction de *Clarissa*,¹⁹² des nouvelles conceptions de l'exégèse et, par conséquent, de la traduction ;¹⁹³ les paraphrases des écritures qu'il avait données révélèrent aussitôt à

direction de l'Académie de Berlin, en 1764, après l'avoir refusé lui-même. La fidélité qu'il portait à Hannover avait poussé l'auteur de *Über den Einfluss der Sprache eines Volks in seine Meinungen und seiner Meinungen in die Sprache* (1759, traduit en français en 1760 par A. P. Leguay-Prémontval et J. B. Merian sous le titre de *De l'influence des opinions sur le langage et du langage sur les opinions*) à refuser l'offre de l'empereur. Toutefois, mécontent des conditions de l'université de Göttingen, en 1774 Michaelis avait écrit à d'Alembert, peut-être pour solliciter la même faveur. En effet, l'année suivante, d'Alembert recommande de nouveau le savant à l'empereur, dans une lettre du 15 décembre. Les rapports entre les deux, qui d'ailleurs n'étaient qu'épistolaires, les deux hommes ne s'étant jamais rencontrés personnellement, continuèrent les années suivantes, lors du voyage du seul fils de Michaelis à Paris, aimablement reçu par d'Alembert. On en retrouve mention dans une lettre de Michaelis à d'Alembert, de 1780, accompagnant l'envoi d'une copie de son dernier travail d'érudition *Spicilegium geographiae Hebraeorum exterae post Bochartum. Pars secunda*. Michaelis se déclare préoccupé, son fils étant parti comme médecin de champ à l'armée en Amérique (parmi les ennemis de d'Alembert et de l'ami commun Benjamin Franklin) et demande au philosophe de faire part de la nouvelle à Franklin, au cas où il le rencontrait. La réponse de d'Alembert témoigne encore une fois de l'estime et du respect que lui inspirait cet érudit.

¹⁹⁰ Thomas O. BEEBEE, *op. cit.*, p. 110-118.

¹⁹¹ Thomas O. BEEBEE, *op. cit.*, p. 71 ss.

¹⁹² *Geschichte der Clarissa, eines vornehmen Frauenzimmers*, 8 vol. trad. Johann David Michaelis, Göttingen : Vandenhoeck, 1749-53

¹⁹³ J. C. EICHHORN, « *An Account of the Life and Writings of Johann David Michaelis* », in *The Students' Cabinet Library of Useful Tracts*, vol. II, Edinburgh, Thomas Clark, 1835, p. 3-46, son biographe moderne, explique que, entre 1750 et 1752, son approche du texte biblique devient toujours plus critique et moins liée à l'idée de l'infaillibilité du texte sacré et qu'il avait commencé un travail d'introduction à l'Ancien Testament, se concentrant sur Moïse et Job, réalisant par la suite des paraphrases des livres bibliques : les *Épîtres mineures de Paul* (1750) ; une paraphrase poétique de l'*Ecclésiaste* (1751) ; les *Épîtres de Paul aux Hébreux* (1752). Ses commentaires à la Bible semblent avoir marqué le tournant d'une nouvelle époque de l'exégèse biblique en Allemagne. D'après Eichhorn, ils étaient beaucoup plus remarquables que la traduction qu'ils accompagnaient. James O'FLAHERTY, « Johann David Michaelis : Rational Biblicalist », *Journal of English and Germanic Philology*, 49, 1950, p. 172-181, confirme l'importance du voyage en Angleterre pendant les années 1742-43 pour l'évolution de la pratique herméneutique de cet érudit et insiste sur son rationalisme et sa position particulière dans le cadre des Lumières européennes : Michaelis se trouve en effet à

l'homme de foi le danger de ce genre de travail sur les textes : fourvoyants pour le lecteur, ils pouvaient facilement lui faire prendre la version du paraphraseur pour le texte originel et vice-versa.¹⁹⁴

C'est pourquoi il remplaça bientôt la paraphrase, forcément infidèle, avec une traduction scrupuleuse et accompagnée de notes d'explication philologiques, ainsi que nous l'avons vu.

1.3.3 Rousseau, la mauvaise conscience

Jean-Jacques Rousseau connaissait le texte de Richardson par le biais de la traduction de Prévost et, dans son esprit autant que dans ceux de ses contemporains, le parallèle entre Julie¹⁹⁵ et Clarissa allait sans dire.

Ce parallèle revient plusieurs fois dans l'œuvre et dans la correspondance de Rousseau et comme toujours, le philosophe montre une attitude ambivalente vis-à-vis de l'écrivain anglais.

L'appréciation de Rousseau pour Clarissa est témoignée dans la *Lettre à d'Alembert*, rédigée bien avant la publication de *Julie* et donc exempte de toute jalousie : à la différence des autres passages où le roman apparaît, l'éloge prime sur la rivalité : « On n'a jamais fait encore en quelque langue que ce soit, de Roman égal à Clarissa, ni même approchant »¹⁹⁶.

De même, Bernardin de Saint-Pierre, ami et admirateur du citoyen de Genève, rapporte que « il ne parlait de Richardson qu'avec enthousiasme. Clarissa renfermait, selon lui, une peinture complète du genre humain, il estimait moins Grandisson ».¹⁹⁷

Toutefois, la voix auctoriale dans la *Nouvelle Héloïse*, qui paraît dans les notes de bas de page, semble déceler une certaine ironie par rapport au roman de Richardson :

M. Richardson se moque beaucoup de ces attachements nés de la première vue et fondés sur des conformités indéfinissables. C'est fort bien fait de s'en moquer; mais comme il n'en existe pourtant

la confluence entre l'orthodoxie religieuse, le piétisme (il avait fait ses études à l'université de Halle) et les Lumières. Même si la traduction de Clarissa ne peut pas être considérée son œuvre principale, elle témoigne à la fois de l'ouverture d'esprit du traducteur et de la considération dont jouissait Richardson dans les milieux érudits et religieux.

¹⁹⁴ J. C. EICHHORN, *op. cit.*, p. 35

¹⁹⁵ Suard, *Journal étranger*, décembre 1761 : *Parallèle entre la Clarissa de Richardson et la Nouvelle Héloïse de M. Rousseau, voir Trousson le deuil du bonheur*

¹⁹⁶ *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. Droz, 1948, p. 110.

¹⁹⁷ Cit. in Raymond TROUSSON, « Le maître des âmes sensibles », in *Jean-Jacques Rousseau, II, Le deuil éclatant du bonheur*, Paris : Tallandier, 1989. p. 105-124.

que trop de cette espèce, au lieu de s'amuser à les nier, ne feroit-on pas mieux de nous apprendre à les vaincre ?¹⁹⁸

Au livre XI des *Confessions* le parallèle revient, cette fois à propos de l'éloge que l'ancien et regretté ami Diderot avait voué à Richardson, qui —significativement— ne mentionnait pas *Julie*, silence qui avait dû profondément blesser Rousseau :

Diderot a fait des grands compliments à Richardson sur la prodigieuse variété de ses tableaux et sur la multitude de ses personnages. Richardson a en effet le mérite de les avoir tous bien caractérisés : mais quant à leur nombre il a cela de commun avec les plus insipides romanciers qui suppléent à la stérilité de leurs idées à force de personnages et d'aventures. Il est aisé de réveiller l'attention en présentant incessamment et des événements inouis et de nouveaux visages qui passent comme des figures de lanterne magique : mais de soutenir toujours cette attention sur les mêmes objets et sans aventures merveilleuses, cela certainement est plus difficile, et si, toute chose égale, la simplicité du sujet ajoute à la beauté de l'ouvrage, les Romans de Richardson, supérieurs en tant d'autres choses, ne sauroient sur cet article, entrer en parallèle avec le mien. Il est mort, cependant, je le sais, et j'en sais la cause ; mais il ressuscitera.¹⁹⁹

Le mérite de Rousseau serait plus grand, du fait d'avoir su éveiller l'attention du lecteur avec des personnages moins nombreux et une histoire simple, tandis que les histoires de Richardson obtiennent le même effet par une grande quantité de personnages et de situations, méthode plus aisée et donc, aux dires de Rousseau, moins digne d'admiration.

La même ambivalence est montrée par l'auteur de *Julie* à l'égard de la tâche pédagogique du roman. Ce point est extrêmement important, puisqu'il décide de l'usage que l'auteur fait du pathétique.

Si au mois de novembre 1760 il exprimait ses doutes à ce sujet dans une lettre à Duclos (« Je pense même que Richardson s'est lourdement trompé en voulant les instruire par des romans ; c'est mettre le feu à la maison pour faire jouer les pompes »), en se plaignant avec Malesherbes (directeur de la Librairie) des « retranchements » que celui-ci exigeait pour son roman, Rousseau reprenait la comparaison avec *Clarissa* renversant l'affirmation sceptique de la correspondance précédente :

Une dévote vulgaire, humblement soumise à son directeur ; une femme qui commence par le libertinage et finit par la dévotion n'est pas un objet assez rare ni assez instructif pour remplir un gros livre ; mais une femme à la fois aimable, dévote, éclairée et raisonnable est un objet plus nouveau et selon moi, plus utile. C'est pourtant cette nouveauté et cette utilité que les retranchements exigés font disparaître : si *Julie* n'a point les sublimes vertus de *Clarissa*, elle a une vertu plus sage et

¹⁹⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, 1993, p. 407.

¹⁹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, livre XI.

plus judicieuse, qui n'est pas soumise à l'opinion : si on lui ôte cet équivalent, il ne lui reste qu'à se cacher devant l'autre; quel droit a-t-elle de se montrer ?²⁰⁰

L'usage que Rousseau fait ici de Clarissa et de la moralité richardsonienne est remarquable : elle lui sert de prétexte pour sauver son propre roman de la censure. La vertu de Julie serait d'une autre sorte de celle de Clarissa : elle ne relève pas du sublime, elle est plus « sage et plus judicieuse », on serait tenté de dire : plus humaine. La sienne est l'histoire d'une femme aimable qui, après avoir péché, consacre sa vie à expier sa faute et racheter la vertu.

Contre les détracteurs du citoyen qui avaient pointé du doigt le manque de morale de son histoire,²⁰¹ il se défend en soulignant la spécificité de la vertu de Julie, vis-à-vis du modèle qui semble condamner le roman à une sorte de damnation morale.

Il est vrai que Rousseau est en train de plaider sa cause auprès de Malesherbes, pour que celui-ci s'engage à éviter les coupures que la censure de la Librairie voulait imposer au roman du citoyen de Genève. Toutefois, la justification de la valeur morale de Julie revient, avec la même attitude, ambivalente et ambiguë, dans l'*Entretien sur les romans*.

Jean-Jacques essaie dans cet écrit de se justifier aux yeux du lecteur, car il était conscient des critiques qui pourraient tomber sur l'auteur des deux *Discours* et de la *Lettre à d'Alembert* lorsque celui-ci se préparait à devenir l'auteur de *Julie*. La forme dialogique ne fait qu'élargir l'ambiguïté du bref entretien que le philosophe imagine avoir eu lieu entre l'éditeur et l'auteur : le rapport du roman à la morale a autant de facettes qu'il a de lecteurs et l'effet ne dépend que de ceux-ci. Ainsi, l'auteur est déchargé de toute responsabilité morale vis-à-vis de son roman et l'effet de celui-ci revient à la qualité morale du lecteur :

Je pense, au contraire, que la fin de ce recueil serait superflue aux lecteurs rebutés du commencement, et que ce même commencement doit être agréable à ceux pour qui la fin peut être utile. Ainsi, ceux qui n'achèveront pas le livre, ne perdront rien, puisqu'il ne leur est pas propre ; et

²⁰⁰ Lettre à Malherbe citée dans Joseph Texte, *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire : étude sur les relations de la France et de l'Angleterre au XVIII^e siècle* [1895], Paris, Hachette, 1970, p. 280.

²⁰¹ Nous avons déjà vu le jugement négatif du point de vue moral de Marmontel sur Julie, partagé par plusieurs de ses contemporains. Que l'on pense aux lettres que Voltaire avait fait signer au Marquis de Ximenès, cfr. VOLTAIRE, Jean-Marie Arouet, *Lettres à Monsieur de Voltaire sur la Nouvelle Héloïse (ou Aloïsia) de Jean-Jacques Rousseau, citoyen de Genève*, in Id., *Mélanges*, Paris, Gallimard « Pléiade », 1961.

ceux qui peuvent en profiter ne l'auraient pas lu, s'il eût commencé plus gravement. Pour rendre utile ce qu'on veut dire, il faut d'abord se faire écouter pas ceux qui doivent en faire usage.²⁰²

Le ton galant et pathétique de deux premiers volumes n'est que le sucre qui permet aux enfants de boire le médicament amer, qu'autrement ils refuseraient :

J'ai changé de moyen, mais non pas d'objet. Quand j'ai tâché de parler aux hommes on ne m'a point entendu ; peut-être en parlant aux enfants me ferai-je mieux entendre ; et les enfants ne goûtent pas mieux la raison nue que les remèdes mal déguisé.

Così all'egro fanciul porgiamo aspersi

Di soave licor gl'orli del vaso ;

Succhi amari ingannati in tanto ei beve,

*E dall'inganno suo vita riceve.*²⁰³

À travers Prévost et Rousseau, le modèle richardsonien est renversé sur plusieurs plans : l'histoire ne nous présente plus le parangon de la vertu et un modèle de conduite ; il dépeint les dangers (et les charmes...) du vice. Le pathétique est représenté ici dans ces deux dimensions et dans toute l'étendue de son ambivalence : il est un facteur purement esthétique, puisqu'il fascine le lecteur dans les premières parties du roman, et un élément moralisateur, car il est censé le convertir dans les dernières.

1.3.4 Richardson en Allemagne : Geschichte des Fräuleins von Sternheim de Sophie von La Roche

La réception allemande de *Clarissa* montre un infléchissement didactique plus proche du modèle initial, par rapport aux reprises françaises, et nous aide, par contraste, à repérer la spécificité des évolutions du genre « roman sentimental » après Rousseau.

La traduction de Michaelis était fidèle à l'original, ainsi que nous l'avons vu et que Beebee l'a très bien montré, et le principal promoteur de la réception du roman sur le territoire, Albrecht von Haller,²⁰⁴ avait d'emblée su saisir la visée richardsonienne et l'usage que

²⁰² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Entretiens sur les romans*, in *Id., Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Paris, Gallimard, 1993, p. 400-401.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Lawrence PRICE, « On the Reception of Richardson in Germany », *Journal of English and Germanic Philology*, 25, 1926, 7-33, p. 21, rapporte que la cinquième, sixième et septième partie de la traduction allemande sont, selon les experts, d'une autre main que celle de Michaelis. On a cru longtemps qu'Haller en était l'auteur, mais aujourd'hui l'absence de preuves en ce sens fait supposer qu'il n'en soit pas ainsi. De toute

l'auteur avait fait du pathétique afin de persuader et convertir ses lecteurs. Cette compréhension de l'intention morale du texte explique l'estime dont Richardson jouissait en Allemagne et la diffusion d'ouvrages ouvertement inspirés de ses romans.

Von Haller sut pénétrer profondément la puissance de la représentation pathétique mise en place dans *Clarissa* et ses implications éthiques et en chanta l'excellence :

The pathetic has never been exhibited with equal power, and it is manifest, in a thousand instances, that the most obdurate and insensible tempers have been softened into compassion, and melted into tears, by the death, the sufferings, and the sorrows of Clarissa. We have not read any performance, in any language, that so much approaches to a competition; for here nature is represented with all its circumstances, and nature only can persuade and move.²⁰⁵

L'éloge que le recteur de l'Université de Göttingen avait donné du roman sur les pages du *Gentlemen's Magazine* de 1749²⁰⁶ précisait pour tous les lecteurs les mérites persuasifs du roman et dévoilait le fonctionnement du dispositif pathétique :

The suffering of Clarissa during her injurious imprisonment, the preparations which she makes for her death, her death itself, her noble defence against the second attempt of Lovelace, her sorrows, and even her deliriums, her funeral ; all this, is drawn with an animated expression, that strikes, persuades, subdues.²⁰⁷

Il est assez significatif, pour notre hypothèse, que cet admirateur du pathétique richardsonien se soit déclaré ouvertement hostile au roman rousseauiste : Price rapporte que dans une conversation privée, il aurait dit de Rousseau qu'« [il] est un scélérat ».²⁰⁸

Giacomo Casanova confirme ce jugement dans ses mémoires, où il raconte que lors d'un entretien au sujet de *La Nouvelle Héloïse* entre lui et von Haller, celui-ci se serait exprimé ainsi : « C'est le plus mauvais des romans, parce qu'il est le plus éloquent. Vous verrez le

manière, Haller avait sans doute poussé Michaelis à l'exécution de l'ouvrage, car il avait été le principal promoteur de la réception de Richardson en Allemagne.

²⁰⁵ Albrecht von HALLER, « Remarks on the History of Clarissa », *The Gentleman's Magazine*, August 1749, p. 345-349, p. 346.

²⁰⁶ La critique de Haller publiée sur le *Gentleman's Magazine* est en réalité la traduction des écrits du savant allemand qui étaient parus sur les *Göttingsche gelehrte Anzeigen* et qui avaient été publiés pour la première fois en recueil (en français) dans la *Bibliothèque raisonnée*, lors de la parution, à Amsterdam, de la traduction française de *Clarissa* en 1748, pendant que la première traduction allemande était aussi en cours chez Vandenhoeck à Göttingen. Voir Lawrence PRICE, *op. cit.*, p. 19.

²⁰⁷ Albrecht von HALLER, *op. cit.*, p. 347.

²⁰⁸ Lawrence PRICE, *op. cit.*, p. 20.

pays de Vaud, mais ne vous attendez pas à voir les originaux des brillants portraits qu'a peint Jean-Jacques »²⁰⁹.

En somme, Von Haller partageait l'opinion de Marmontel et de Voltaire dans son pamphlet venimeux contre Jean-Jacques : le livre était un chef-d'œuvre d'éloquence, mais moralement déplorable.

Bien sûr cette opinion, vu le succès extraordinaire de *Julie*, est restée, malgré l'estime dont jouissaient ses partisans, marginale et le roman, ainsi que toute la philosophie rousseauiste, était destiné à susciter une longue série d'imitations et à exercer une influence considérable sur les développements futurs du genre, ce que nous pourrons constater dans la suite de ce travail et qui est d'ailleurs connu.

Pour revenir à la réception allemande de Richardson, il est aisé de constater qu'elle trouva un terrain très favorable dans ce que la littérature romanesque entre 1740 et la génération de Goethe montrait une forte tendance à se présenter comme édifiante et moralisante (le piétisme étant bien enraciné dans le territoire)²¹⁰ et qu'elle n'avait pas encore réussi à trouver son autonomie par rapport aux influences étrangères, françaises d'abord et, à partir des années '40, anglaises, car Richardson et Fielding dictèrent la loi en fait de composition littéraire pendant une trentaine d'années.

Commencé avec la publication du roman *Geschichte des schwedischen Gräfin von G.*, en 1749, par Gellert, la mode des romans sentimentaux et édifiants avait duré jusqu'au début du dix-neuvième siècle.²¹¹

Toutefois, le besoin de constituer une littérature nationale et de se délivrer du poids des influences étrangères avaient conduit, chez la génération de Goethe, à un recul par rapport à l'enthousiasme montré par les auteurs de la décennie précédente.

²⁰⁹ Giacomo Casanova, *Mémoires de Jacques Casanova de Sévigné écrits par lui-même*, Tome III, Paris 1848, p. 177-181, cit. in Lawrence PRICE, *op. cit.*, p. 20.

²¹⁰ Letteratura tedesca

²¹¹ Nous ne citerons que quelques titres, parmi les romans mentionnés par Price : la version abrégée des trois romans de Richardson par Friedrich Wilhelm Streit, publiée à Altenburg en 1765 sous le titre de *Die Wege der Tugend oder die Geschichte der berühmten Pamela, der Clarissa Harlowe und des Ritters Carl Gradisons ins Kleine gebracht*. Aus dem Englischen übersetzt ; une imitation Clarissa par Friedrich Schulz, *Albertine, Richardsons Clarissen nachgebildet, und zu einen Lehrreichen Lesebuche für deutsche Mädchen bestimmt*, parue à Berlin en 1788 et une de Pamela, *Leonore Schmidt, Nach Richardsons Pamela*, publiée à Leipzig en 1789-91, par Georg Karl Clausius (sous le pseudonyme de Franz Ehrenberg). Toutes ces imitations et traductions montrent l'intérêt que les romans suscitèrent à l'époque, mais aussi leur interprétation en une clé strictement morale.

Ainsi que Price le remarque, l'attitude de Goethe vis-à-vis de Richardson et le jugement qu'en donne Blanckenburg dans son *Versuch über den Roman* témoignent de l'affaiblissement du succès de l'auteur chez la génération d'écrivains de 1770.

Nous pouvons donc affirmer, en résumant, que, après la vague d'enthousiasme pendant les années '40 et '50, qui avait touché son apogée la décennie suivante, les ouvrages de l'écrivain anglais avaient commencé à ne plus susciter les réactions émotionnelles et les adhésions passionnées qui avaient caractérisé sa réception dans un premier moment.

Vers les années '80, Clarisse était devenu un classique en Allemagne et regardé comme tel par le public des lecteurs aussi bien que par les spécialistes du domaine littéraire.

Toutefois, un roman s'offre comme particulièrement remarquable pour notre *corpus*, car il se pose au sein du réseau intertextuel sentimental qui conduit de Richardson à Goethe, via Rousseau.

Publié en 1771, trois années avant le Werther et prefacé par Christoph Martin Wieland, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* par Sophie von La Roche a connu, au dix-huitième siècle, un plus grand succès que celui qu'il reçoit aujourd'hui.

Son auteur, Sophie von La Roche, amie de Wieland et premier amour de celui-ci, était la mère de cette Maximiliane d'où Goethe avait tiré les yeux noirs de Lotte (Charlotte Bleuner les ayant bleus)²¹² et, à l'époque, bien plus connue qu'aujourd'hui : Claire Baldwin, qui recontextualise le personnage dans le milieu culturel de l'Allemagne de son temps, soutient, d'après plusieurs sources, son influence sur la génération de Goethe et, avec beaucoup de probabilité, sur l'auteur de *Werther* lui-même.²¹³

Son salon attirait en effet les jeunes intellectuels —dont Goethe qui était aussi son correspondant— qui reconnaissaient son roman comme l'épitomé de l'expression sentimentale et du style naturel (nous allons voir le plaidoyer de Wieland dans la préface, où l'auteur assume la responsabilité des ingénuités du style).²¹⁴

La préface par l'auteur d'*Agathon*, souligne Baldwin, joue un rôle fondamental dans la création des attentes du lecteur et dans la réception de Von La Roche comme auteur.

²¹² Pierre BERTAUX, *Préface à Les souffrances du jeune Werther Die Leiden des jungen Werther*, Paris : Gallimard, 1973, p. 21.

²¹³ Claire BALDWIN, « A Story of Her Own : Sophie Von La Roche's *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* », in *The Emergence of the Modern German Novel*, New York, Camden House, 2002, p. 103-140, p. 103.

²¹⁴ *Ibid.*

En effet, la préface de Wieland, qui se veut l'éditeur du roman *malgré* son auteur et à son insu,²¹⁵ nie toute prétention esthétique et toute ambition artistique de la part de l'autrice et, la reléguant à un rôle strictement pédagogique et à la sphère intime, il définit son public : le roman sera surtout utile pour les jeunes filles, besogneuses d'exemple dans un âge ingrat et dangereux pour leur vertu. Afin de fournir à l'auteur ses lettres de noblesse, Wieland place son roman dans le sillage de Richardson et Fielding, reconnus comme les fondateurs et les autorités de la fiction pédagogique :

Allen tugendhaften Müttern, allen liebenswürdigen jungen Töchter unsrer Nation ein Geschenk mit einem Werke zu machen, welches mir geschickt schien, Weisheit und Tugend— die einzigen großen Vorzüge der Menschheit, die einzigen Quellen einer wahren Glückseligkeit—unter Ihrem Geschlechte, und selbst unter dem meinigen, zu befördern. Ich habe nicht vonnöten, Ihnen von dem ausgebreiteten Nutzen zu sprechen, welchen Schriften von derjenigen Gattung, worunter Ihre Sternheim gehört, stiften können, wofern sie gut sind. Alle Vernünftigen sind über diesen Punkt einer Meinung, und es würde sehr überflüssig sein, nach allem, was Richardson, Fielding und so viele andre hierüber gesagt haben, nur ein Wort zur Bestätigung einer Wahrheit, an welcher niemand zweifelt, hinzuzusetzen.²¹⁶

À l'instar de Michaelis, Sophie von La Roche ne trahit pas l'esprit richardsonien et offre au lecteur un roman édifiant où la vertu sera, après une série d'épreuves et de souffrances, récompensée par le bonheur et l'épanouissement terrestres et non, comme Clarissa ou Julie, par une promesse de bonheur céleste à venir.²¹⁷

²¹⁵ La préface crée un jeu fictionnel ultérieur à celui, classique, de l'éditeur d'un recueil de lettres écrites par des personnes réelles : Wieland, se déclarant le préfateur de ce roman écrit par son amie, nie la vraisemblance de la fiction romanesque, en dévoilant l'auctorialité de Sophie von La Roche. Ce faisant, toutefois, il affirme une autre fiction, celle selon laquelle l'auteur serait tel(le) à son insu, déchargeant de cette sorte la personne de Von La Roche de l'accuse possible d'ambition et d'un défaut de modestie, deux qualités qui auraient dévaloriser la valeur morale de son écrit : comment une femme qui cherche à se construire une renommée d'auteur pourrait-elle apprendre aux femmes à occuper leur place (marginale) dans la société ? Cette ruse de Wieland paraît sortir l'effet de rapprocher les lecteurs de l'auteur, fonctionnant de *captatio benevolentiae* pour les éventuels défauts de style et les inévitables manque de bienséance littéraire.

²¹⁶ Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stoccarde : Reclam Verlag, 1983, p. 10. Traduction française par Marie Elisabeth La Fite, parue sous le titre de *Mémoires de Mlle Sternheim*, publiées par Mr Wieland et traduits de l'allemand par Madame ***, à La Haye chez P. F. Gosse en 1773 (2 vol. in-12) et réédité en 1774 et 1775. Nous avons utilisé ici l'édition de 1774. La traduction de la citation se trouve à la page xiv du premier volume. Dorénavant cité Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim* : « cédant au désir de faire présent à toutes les mères vertueuses, à toutes les jeunes personnes aimables de notre nation, d'un ouvrage qui me sembloit propre à favoriser, même chez les deux sexes, les progrès de la sagesse & de la vertu, les seuls avantages de l'humanité, les seules sources du vrai bonheur. Je n'ai pas besoin de parler ici de l'utilité des écrits de ce genre, quand ils sont bons. Tous les gens raisonnables sont d'accord sur ce point : il seroit donc superflu, après tout ce que Richardson, Fielding & tant d'autres ont dit sur cette matière, d'ajouter un mot pour confirmer une vérité dont personne ne doute ».

²¹⁷ Ce qui a fait parler la critique de « utopie féminine », car après les péripéties du roman, Sophie réussira là où soit Clarissa que Julie avaient échoué : épouser l'homme qu'elle aime tout en conservant sa vertu. Pour

L'intention morale du roman, déjà soulignée par la préface de Wieland, se trouve confirmée et renforcée dans les premières pages du texte, par la deuxième instance auctoriale-éditoriale, qui est supposée avoir reconstitué le recueil des lettres, Rosina, femme de chambre de Sophie et sœur de la destinataire de la plupart des communications épistolaires de cette dernière, dont le nom, Emilia, n'est pas sans rappeler l'*Émile* de Rousseau.

La présence de Rosina comme éditeur du récit en confirme la vérité et l'authenticité, car le lecteur s'apercevra au fil de la narration que celle-ci est une jeune fille simple et vertueuse, extrêmement liée à sa maîtresse.

Sous sa plume le récit prend la forme d'un plaisir larmoyant, celui du souvenir du bien et de la vertu de cette personne qui a été, comme Clarissa, l'honneur de son sexe et du genre humain. Rosina, plus que Wieland, suggère au lecteur le sentiment que le livre ira susciter en lui :

Sie sollen mir nicht danken, meine Freundin, daß ich das Glück hatte, mit der vortrefflichen Dame erzogen zu werden [...] Glauben Sie, es ist ein Vergnügen für mein Herz, wenn ich mich mit etwas beschäftigen kann, wodurch das geheiligte Andenken der Tugend und Güte einer Person, welche unserm geschlechte und der Menschheit Ehre gemacht, in mir erneuert wird.²¹⁸

La traduction française, qui a dû connaître un discret succès à l'époque (elle eut trois éditions, l'une après l'autre, en 1773, 1774, 1775) élargit ultérieurement le paratexte, en ajoutant à la préface de Wieland et à la pseudo-préface de l'auteur sous le masque de Rosina, une dédicace à la princesse d'Orange-Nassau et une nouvelle préface, composée de l'échange épistolaire entre la traductrice et Wieland, supposé erronément l'auteur du recueil.

Son auteur, Marie Elisabeth la Fite, épouse du prédicateur protestant J. Daniel de la Fite, avec qui elle collaborait à la *Bibliothèque des Sciences et des Beaux-arts de la Haye*, déclare — avec une très grande probabilité en bonne foi, car elle était auteur elle-même

une discussion de ce point, qui nous conduirait très loin de notre discours, l'étude déjà citée de Claire Baldwin et aussi Peter ARNDS, « Sophie von Laroche's *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* As an Answer to Samuel Richardson's *Clarissa* », *Lessing Yearbook*, 1997, vol. XXIX, p. 87–106.

²¹⁸ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 19. Marie Elisabeth La Fite, *op. cit.*, p. 1-2 : Point de remerciement, ma chère amie, de ce que j'ai tant écrit pour vous. Vous savez que j'ai eu le bonheur d'être élevée avec cette Dame incomparable [...] Croyez que je satisfais mon cœur en m'occupant d'un soin pareil, puisqu'il renouvelle en moi le souvenir sacré des bontés & des vertus d'une personne qui a honoré son sexe et l'humanité.

d'une série d'ouvrages sur l'éducation dont quelques-uns en forme fictionnelle²¹⁹ —, avoir entrepris la traduction du livre pour une raison essentiellement pédagogique : permettre aux jeunes filles francophones de profiter de la leçon de morale qu'est ce roman.

Ici aussi le « roman sentimental » se pose à l'interstice entre les manuels de conduite et le « roman pédagogique ».

1.4 Modèles de l'exemplum et usages du pathétique

1.4.1 Les larmes féminines et le pathétique masculin

Après avoir exploré la dimension théorique du lien entre pathétique et morale au dix-huitième siècle, dans ses deux déclinaisons, celle de la critique et celle de l'intentionnalité auctoriale (ou moins celle qui est déclarée comme telle), nous allons analyser la pratique dans laquelle les préceptes théoriques se traduisent.

Il existe bien sûr une première grande partition de la représentation pathétique dans son articulation au discours moral, celle entre les sexes. Les larmes des femmes ont moins de valeur que celles des hommes ; ainsi que nous l'explique Diderot, « la larme qui s'échappe de l'homme vraiment homme nous touche plus que tous les pleurs d'une femme ».²²⁰

Ceci n'empêche que, dans les romans, les dépréciées larmes féminines puissent avoir une énorme puissance sur les spectateurs, surtout sur les hommes. Ainsi, Mr B. est réformé par les larmes de Pamela, Lovelace abandonne plusieurs fois l'entreprise du viol face à Clarissa éplorée et même Valmont, confronté aux larmes de la présidente de Tourvel, découvre une tendresse d'âme qu'il ne se connaissait pas et se voit contraint de céder à la puissance de l'exemple pathétique (non sans un certain plaisir, ainsi qu'il l'avoue lui-même)²²¹.

Pamela montre encore une scène particulièrement significative de ce point de vue, car cette fois ce ne sont pas les larmes féminines qui apprennent aux hommes à pleurer, mais la vertu de la protagoniste (et sa beauté et sa grâce naturelle, aussi) qui suscite les larmes masculines. Le roman présente plusieurs scènes d'hommes en pleurs, mais dans la plupart des cas il s'agit des serviteurs ou d'hommes de condition bourgeoise (tel Mr. Andrews, le père de Pamela).

²¹⁹ Ferdinand BUISSON, *Nouveau dictionnaire de pédagogie*, Paris : Hachette, 1911, s.v.

²²⁰ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres esthétiques*, texte ét., intr. et notes par Paul Vernière, Parigi, Garnier, 1968, p. 54.

²²¹

Ce qui nous a amené à commenter le tableau suivant est, au-delà de son statut de « tableau », dans les sens diderotien du mot, la rareté du phénomène larmoyant, car son sujet est un homme aristocratique, fier, tyrannique et présenté par l'ensemble des personnages comme quelqu'un d'extrêmement insensible, M. Jacob Swynford, « *uncle by the half blood to Mr. B.* », nous dit Richardson, c'est-à-dire, le frère de son père. Nous rappellerons que, pour faire face aux réserves assez malpolies de ce personnage, qui refuse de s'asseoir à la même table que Pamela, désormais Mrs B., la comtesse invente et met en place avec la complicité des autres hôtes du couple B. le stratagème de faire passer Pamela pour sa fille, Lady Jenny. La farce ayant atteint l'effet désiré, la comtesse vient de révéler la vérité au très humilié Sir Jacob, obligé d'admettre la grossièreté de ses préjugés et de ses manières à l'égard de la jeune épouse.

Richardson ménage ici au lecteur une scène dont le comble fournit un de ces « tableaux pathétiques » qui enchantaient Diderot et qui sont l'innovation diégétique sur laquelle nous avons focalisé notre travail.

La honte et l'indignation se mêlent d'abord dans l'esprit du très fier Sir Jacob. Avant de trouver une expression dans les mots, ce mélange d'émotions opposées passe par le biais corporel, par une gestuelle qui anticipe et même précise ce que la parole s'efforce ensuite de prononcer. Les yeux du vieil aristocrate parcourent les visages des présents, se fixent par terre, avant qu'il n'éclate dans un blasphème :

Sir Jacob sat aghast, looking at us all in turn, and then cast his eyes on the floor. At last, up he got, and swore a sad oath: « And am I thus tricked and bamboozled, » that was his word; « am I? There's no bearing this house, nor her presence, now, that's certain; and I'll begone. »²²²

Les gestes se font alors complices et véhicules de l'entente entre Mr. B. et son épouse, qui interprète correctement ce que son mari ne lui dit que par des regards. Pamela accompagne ses mots par une gestuelle qui touche probablement plus que son discours. Dans un premier temps, elle saisit la main du réticent Sir Jacob et lui propose de la considérer comme si elle avait été celle pour qui il l'avait prise, Lady Jenny :

²²² Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, London / New York : Everyman's Library, 1914, vol. II, p. 165.

Mr. B. looking at me, and nodding his head towards Sir Jacob, as he was in a flutter to begone, I rose from my chair, and went to him, and took his hand. « I hope, Sir Jacob, you will be able to bear *both*, when you shall see no other difference but that of descent, between the supposed Lady Jenny you so kindly praised, and the girl your dear nephew has so much exalted. »—²²³

Après les résistances du Lord, Pamela se voit obligée de montrer toute son humilité et son bon cœur en s'agenouillant pour demander la bénédiction du vieil oncle. Ses mots accompagnent ses gestes, ou mieux, ils les exposent au lecteur, en évitant à l'auteur une interruption du dialogue (et par conséquent un affaiblissement du pathétique et de la charge émotionnelle de la scène) autrement nécessaire, afin de rendre les détails et les positions des corps dans l'espace scénique que l'écriture décèle :

« Let me go, » said he; « I am most confoundedly bit. I cannot look you in the face! By my soul, I cannot! For 'tis impossible you should forgive me. »—« Indeed it is not, Sir; you have done nothing but what I can forgive you for, if your dear nephew can; for to him was the wrong, if any, and I am sure he can overlook it. And for his sake, to the uncle of so honoured a gentleman, to the brother of my late good lady, I can, with a bent knee, *thus*, ask your blessing, and your excuse for joining to keep you in this suspense. »—²²⁴

C'est à ce point que le pathétique atteint son comble, que la scène se transforme en tableau et que le moins sensibles des personnages est ému et conquis par le charme inexprimable des larmes. Sir Jacob se jette à genoux à côté de Pamela et, en l'embrassant, déclare ne jamais avoir été aussi ému de sa vie :

« Bless you! » said he, and stamped—« Who can choose but bless you? »-and he kneeled down, and wrapped his arms about me.—« But, curse me, » that was his strange word, « if ever I was so touched before! »—²²⁵

Le potentiel émotionnel que ce tableau est censé exercer sur le lecteur circule déjà à l'intérieur de l'espace narratif, où Mr B., soucieux d'éviter à la sensibilité de Pamela un excès d'émotion dangereux pour son état (elle est enceinte, ainsi que l'on le sait), accourt la relever et relever aussi le ton de la narration, permettant à l'émotion de déjouer à travers le bref échange dialogique entre les deux personnages :

²²³ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, London / New York : Everyman's Library, 1914, vol. II, p. 165.

²²⁴ *Ibid.*, p. 165-166.

²²⁵ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, *op. cit.*

My dear Mr. B., for fear my spirits should be too much affected (for the rough baronet, in his transport, had bent me down lower than I kneeled), came and held my arm; but permitted Sir Jacob to raise me; only saying, « How does my angel? Now she has made this conquest, she has completed all her triumphs. »—« Angel, did you call her?—I'm confounded with her goodness, and her sweet carriage!--Rise, and let me see if I can stand myself! And, believe me, I am sorry I have acted thus so much like a bear; and the more I think of it, the more I shall be ashamed of myself. »²²⁶

Mrs B., qui est la narratrice de la scène dans sa lettre à Miss Darnford, ajoute dans son commentaire une surenchère d'émotion, car les larmes qu'elle même a suscitées l'émeuvent à son tour : « And the tears, as he spoke, ran down his rough cheeks ; which moved me much ; for to see a man with so hard a countenance weep, was a touching sight ».²²⁷

La suite de la lettre relaye sa dernière déclaration à la scène précédente et ramène le lecteur de l'échange entre Pamela et sa correspondante à la continuation du récit.

Les larmes ont gagné tous les cœurs, même celui du sot Comte de H., neveu de Lady Davers, qui porte son mouchoir à ses yeux et fait sourire, par l'exposition de sa stupeur face aux fréquents éclats d'émotion qui entourent Pamela, ses deux tantes, dont les yeux brillent aussi :

Mr. H. putting his handkerchief to his eyes, his aunt said, « What's the matter, Jackey? »—« I don't know how 'tis, » answered he; « but here's strange doings, as ever I knew—For, day after day, one's ready to cry, without knowing whether it be for joy or sorrow!--What a plague's the matter with me, I wonder! » And out he went, the two ladies, whose charming eyes, too, glistened with pleasure, smiling at the effect the scene had upon Mr. H. and at what he said.—²²⁸

La déclaration finale de Sir Jacob confirme la puissance des larmes dans la transmission du message éthique et la force qu'elles ont sur les hommes :

« Well, Madam, » said Sir Jacob, approaching me; for I had sat down, but then stood up—« You will forgive me; and from my heart I wish you joy. By my soul I do, »—and saluted me.—« I could not have believed there had been such a person breathing. I don't wonder at my nephew's loving you!--And you call her sister, Lady Davers, don't you?--If you do, I'll own her for my niece. »²²⁹

La fréquence de la représentation de la puissance du pathétique féminin à l'intérieur des textes, le rôle de moteur du pathétique masculin qui est souvent joué par celui-ci et le rapprochement entre ces deux facteurs et la « féminisation » des héros masculins (le héros

²²⁶ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, op. cit., p. 166.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

sensible étant aux antipodes du modèle de virilité précédent) nous autorise à soutenir l'hypothèse de la filiation, au niveau de la représentation, du pathétique masculin du modèle féminin.

1.4.2 Une nouvelle identité masculine

La femme, ou bien le personnage féminin, se fait le véhicule d'une nouvelle identité masculine (« [women] serve primarily to make the new subjectivity desirable to men », a écrit Emma Barker dans son livre sur Greuze et le sentimentalisme),²³⁰ car elle met en place des valeurs inédites jusqu'ici et en montre, ainsi que l'a fait Pamela, la force.

La « bienfaisance » étale son pouvoir de cohésion sociale et de voie vers le bonheur des individus. Cela représente un bouleversement des valeurs traditionnelles qu'incarne l'aristocratie.

Les larmes féminines auraient donc valeur d'*exemplum* sur deux plans : celui de la réalité fictionnelle, où elles ont le pouvoir de transformer les âmes au moyen de l'émotion (*exemplum* moral, donc) ; celui plus strictement mimétique, car sur leur modèle se fonde la représentation du modèle masculin.

On a souvent remarqué l'abondance des pleurs masculins et la revendication, de la part des personnages du « sexe fort », du droit d'exprimer leurs émotions.²³¹ Toutefois, nous semble-t-il, personne ne s'est concentré sur une analyse de la gestualité qui accompagne les larmes. Un regard de plus près à ceux qui sont les symptômes d'une émotion violente permet de confirmer la théorie de la filiation des pleurs masculins du modèle d'abord mis en place par des personnages du « sexe faible ».

Les larmes, les sanglots, les évanouissements, qui faisaient partie d'une gestualité jusqu'alors apanage de la féminité, commencent à être partagés par les héros masculins : nous considérerons par exemple l'attitude de Saint-Preux dans deux occasions, ainsi que

²³⁰ Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 17.

²³¹ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle: pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 226-242 ; Sheila PAGE BAYNE, *Tears and Weeping : an Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris, Jean-Michel Place/Tübingen, Gunter Narr, 1981, p. 59 ss ; *Ead.*, « Le siècle en pleurs : l'émotivité au service de la société », in *Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983, p. 25 ss ; Michel VOVELLE, « Les larmes et la mort au siècle des Lumières », *Ibid.*, p. 181.

Claire la décrit dans la lettre XLV de la première partie et dans la lettre XIV de la troisième partie, toutes les deux adressées à Julie.

La première décrit les manifestations émotionnelles de Saint-Preux lors de l'éloignement de sa bien-aimée (son « exil »²³², ainsi que lui-même le définira dans la suite du récit), planifié par Claire, Milord Edouard et M. d'Orbe ; la deuxième peint le même sujet lors de la petite vérole de Julie et de la visite secrète que son amant lui rend accompagné par Claire (la fameuse scène de l'« inoculation de l'amour »).

J'ai vu l'insensé se jeter à genoux au milieu de l'escalier, en baiser mille fois les marches, et d'Orbe pouvoir à peine l'arracher de cette froide pierre qu'il pressoit de son corps, de la tête et des bras en poussant des longs gémissemens. [...] À quelque instans de là, M. d'Orbe est revenu tenant son mouchoir sur ses yeux. C'en est fait, m'a-t-il dit, ils sont en route. En arrivant chez lui, votre ami a trouvé la chaise à sa porte ; Milord Edouard l'y attendoit aussi ; il a couru au devant de lui et le serrant contre sa poitrine : *Viens, homme infortuné*, lui a-t-il dit d'un ton pénétré, *viens verser tes douleurs dans ce cœur qui t'aime. Viens, tu sentiras peut-être qu'on n'a pas tout perdu sur la terre quand on y retrouve un ami tel que moi*. À l'instant, il l'a porté d'un bras vigoureux dans la chaise, et ils sont partis en se tenant étroitement embrassés.²³³

La gestuelle empruntée par Saint-Preux est celle de Clarissa lors du profond écœurement où les persécutions de son frère et de sa famille l'ont jetée et de ses tentatives d'émouvoir ses persécuteurs : elle se jettait aux genoux de sa mère, les forces lui manquaient et elle se trouvait, comme l'amant de Julie, à « pousser des longs gémissemens » sans pouvoir exprimer autrement l'émotion que la saisissait. Elle est la même que celle de Pamela lors des répétés « assauts » de Mr B. et de sa « captivité » dans la propriété que celui possède dans le Kent.

Le pathétique de la scène dans le roman de Rousseau est toutefois d'un autre genre : Saint-Preux, arraché d'entre les bras de Julie par les soins de Claire, passe dans un monde entièrement masculin : M. d'Orbe le conduit chez Milord Edouard, qui est prêt à l'accueillir et à lui offrir un cœur ou « verser ses douleurs ».

M. d'Orbe, relatant la scène, revient « tenant son mouchoir sur ses yeux » : le pathétique du tableau est amplifié du fait de l'émotion des figures masculines qui entourent l'amant de Julie. Il est significatif que, lors de leur première rencontre, Milord Edouard et Saint-Preux

²³² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1964, p. 332.

²³³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1964, p. 188.

étaient prêt à se battre. Par l'intermédiaire de Julie, les anciens ennemis se sont transformés en amis tendres et sensibles et les codes sensibles ont remplacé les codes martiaux de la vieille société chevaleresque.²³⁴

Lors de la maladie de Julie, le lecteur retrouve encore une fois Saint-Preux en pleurs, poussant « des sourds gémissemens » au chevet de la jeune fille gravement malade. L'attitude corporelle est la même : tout le corps est accablé par le désespoir ; la sensibilité de l'âme de l'amant malheureux se traduit dans le langage des soupirs, des palpitements de cœur, des gémissements et d'une certaine attitude qui était jusqu'ici réservée à la prière ou aux extases mystiques, lever les yeux et les mains au ciel :

Je le pris par la main ; il trembloit comme la feuille. En passant dans l'antichambre les forces lui manquèrent ; il respiroit avec peine, et fut contraint de s'asseoir. Alors démêlant quelques objets à la foible lueur d'une lumière éloignée, oui, dit-il avec un profond soupir, je reconnois les mêmes lieux. Une fois en ma vie je les ai traversés... à la même heure... avec le même mystère... j'étois tremblant comme aujourd'hui... le cœur me palpitait de même...[...] Chère Cousine ; j'épargne à ton pauvre cœur le détail de cette attendrissante scène. Il te vit, et se tut : Il l'avoit promis ; mais quel silence ! Il se jeta à genoux ; il baisoit tes rideaux en sanglotant ; il élévoit les mains et les yeux ; il pousoit des sourds gémissemens ; il avoit peine à contenir sa douleur et ses cris.²³⁵

Encore dans les premières années du siècle suivant, cette attitude sera retenue : Mme de Genlis s'en souviendra lors de la scène de la rougeole dans *Mlle de Clermont*.

« Monsieur de Melun, hors de lui, et le visage baigné de pleurs, jette un coup d'œil dans la chambre, et au même moment s'y élance, et va tomber à genoux près du lit... Mademoiselle de Clermont tressaille, et lui tend une main brûlante, qu'il arrosa de larmes... »²³⁶.

L'amoureux effondré, en pleurs au chevet de la femme aimée, malade, est un des tableaux pathétiques qui émaillent l'imaginaire du roman sentimental.

Cette scène révèle d'ailleurs une structure chère à l'imagination larmoyante : l'amant qui arrose de larmes la main de l'aimée. Nous y reviendrons lors de l'analyse de l'imaginaire

²³⁴ La présence d'une figure d'ami plus âgé et sage, d'une âme noble même de recueillir dans son sein les larmes et les douleurs de Saint-Preux rappelle deux des grands modèles rousseauistes, en plus du modèle anglais déjà cité : Prévost et la source commune, *Les aventures de Télémaque* de Fénelon. Nous aurons à analyser plus en détail ces deux modèles dans la troisième partie de ce travail.

²³⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1964, p. 332-333.

²³⁶ Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, comtesse DE GENLIS, *Mlle de Clermont, nouvelle historique*, Paris : Maradan Libraire, 1813, p. 115.

amoureux, où les liens entre pathétique féminin et pathétique masculin seront explorés plus en détail et l'hypothèse formulée ici sera développée dans une argumentation supportée par l'analyse textuelle.

Il faudra d'abord se demander quels rapports existent entre les textes et quels sont, aussi, les modèles préexistants des larmes masculines dans les deux grands répertoires de l'imaginaire littéraire européen : l'héritage « judéo-chrétien » et celui de l'antiquité gréco-romaine, sources intarissables de l'imagination créatrice de notre culture.

2 Job ou les épreuves de la vertu

2.1 Présence de la Bible

Bien qu'à nos yeux de modernes il apparaisse souvent sous l'éclairage des Lumières de la raison, le dix-huitième siècle n'a pourtant pas abandonné toute croyance religieuse et la Bible reste un répertoire riche pour les arts : la littérature, autant que la peinture et le théâtre, puisent dans l'histoire scripturaire pour choisir leurs sujets et, à un niveau moins évident, restent redevables à la tradition du texte religieux en ce qui concerne les conceptions qui en constituent la toile de fond.

Dans l'histoire du sentimentalisme littéraire, le livre sacré de la culture européenne occupe une place privilégiée, car, face aux préjugés des aristocrates, il est l'appui des faibles et des marginaux ; avant l'égalitarisme politique de la Révolution, l'égalitarisme religieux, fondé sur le mérite de la vertu, semble s'imposer et il le fait grâce au pathétique qui devient la règle de la représentation. La situation anglaise est emblématique : dans le roman de la classe bourgeoise, qui commence à cette époque à prendre conscience de son rôle dans la société, la bourgeoisie puritaine s'oppose à la corruption aristocratique et, sur le continent aussi, le mérite de la vertu commence à revendiquer ses droits contre les « préjugés » de la naissance.²³⁷

²³⁷ La question de la conscience et de l'autoconscience de la « classe bourgeoise » à l'époque des Lumières a été controversée. Une discussion détaillée et dont nous partageons les conclusions et la perspective s'en trouve dans BARKER Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, aux pages introductives, 1-18. Barker, dont l'intérêt consiste à démontrer la valeur morale de l'œuvre de Greuze et à dépasser l'impasse critique que constitue le jugement négatif des frères Goncourt sur le peintre (basé sur la dichotomie rigide qu'ils établissaient entre d'un côté une intention moralisatrice que Greuze aurait hérité de Diderot mais qui ne saurait être attribuée à son génie naturel et de l'autre la forte sensualité qui aurait elle aussi « contaminé » le génie naturel du peintre), soutient la thèse du rôle fondateur que la représentation aurait joué dans la construction des nouvelles identités menées par l'essor de l'organisation sociale bourgeoise.

Il est peut-être utile de souligner que la valeur donnée à la religion dans ce contexte penche nettement du côté de la morale et de l'éthique, par rapport à la franche inquiétude spirituelle qui constituait l'essence de la religiosité du siècle précédent.

Ainsi, les héroïnes richardsoniennes tirent de leur foi et de la lecture constante de la Bible la force pour s'opposer aux stratagèmes des libertins aristocratiques et immoraux, traduisant les enseignements dans une action immédiate et efficace ; dans la peinture de Greuze, la simplicité et la vertu de la vie rustique des classes moins aisées sont saisies dans le moment de la lecture, familiale, de la Bible (*La lecture de la Bible*, fig. 15), un tableau dont nous aurons à reparler au chapitre 8.

Le livre se trouve, à côté d'un livre de prière et de *The Whole Duty of Man*, le plus répandu des manuels dévotionnels puritains de l'époque,²³⁸ dans la maison d'un des pauvres assistés par Pamela, désormais Madame B., dans la continuation de *Pamela* de Richardson.²³⁹

Il est intéressant de noter que la nouvelle dame s'occupe aussi de l'éducation religieuse des jeunes filles de la maison, ce que le lecteur apprend grâce à la curiosité de Lady Davers, sa belle-sœur :

My Lady Davers observed a Bible, a Common Prayer-book, and a Whole Duty of Man, in each cot, in leathern outside cases, to keep them clean, and a Church Catechism or two for the children ; and was pleased to say, it was right ; and her ladyship asked one of the children, a pretty girl, who learnt her her catechism ? And she curtsy'd and looked at me ; for I do ask the children questions, when I come, to know how they improve ; « 'Tis as I thought, » said my lady ; « my sister provides for both parts. God bless you, my dear ! » said she, and tapped my neck.²⁴⁰

La valeur exemplaire de Pamela, devenue dans la deuxième partie du livre épouse et mère de famille, se situe surtout dans sa capacité de faire respecter le culte religieux par tout ceux qui l'entourent, à partir de ses pauvres pour arriver aux grandes dames de sa belle-famille : après leur visite chez les B. au Bedfordshire, Lady Davers et la Comtesse de C. établiront dans leurs maisons la célébration du dimanche avec leurs serviteurs, à l'instar de Mrs. B., dont l'exemple édifiant a fait verser bien de larmes aux dames autant qu'aux serviteurs.²⁴¹

²³⁸ Nous avons déjà mentionné l'influence que les manuels puritains exercèrent dans l'écriture richardsonienne, soulignée par plusieurs études.

²³⁹ Comment ne pas penser ici au tableau de Greuze, *La dame de charité* ?

²⁴⁰ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, London, Woodfall, Rivington *et al.*, 1767, vol. III, p. 335 ; Everyman's, p. 183. Il s'agit de la lettre XXXVII, de Mrs B. à Miss Darnford.

²⁴¹ La scène, clairement pathétique et dont la visée pédagogique est évidente, se trouve aux pages 248-253 du même volume et aux pages 142-145 de l'édition Everyman's.

L'importance de la Bible dans l'univers richardsonien est encore une fois confirmée par la voix de Mrs B., lors de la cérémonie dominicale qui a ému les deux dames comme elle ne cesse d'émouvoir les serviteurs qui y participent.

« But where [...] collectedst thou all this good sense, and fine spirit in thy devotion ? » lui demande Lady Davers, sa belle-sœur. Et à Pamela, Mrs B., de répondre « The Bible [...] is the foundation of all ». ²⁴²

Clarissa garde sa Bible avec elle lors de sa fuite avec Lovelace et, après le viol, elle rédige des paraphrases des écritures adaptées à sa propre situation, ²⁴³ comme Pamela avait rédigé une paraphrase des Psaumes, lors de sa « captivité ».

La conclusion de la lettre *post mortem* de Clarissa à Lovelace est une collation de passages du livre de Job. ²⁴⁴

Les paraphrases sont très fréquentes à la fin du roman, où la conduite déjà exemplaire de Clarissa procède vers une espèce de sanctification et Lovelace reconnaît que le livre préféré de Clarisse est Job : « Miss Harlowe, indeed, is the only woman in the world, I believe, that can say, in the words of her favourite Job[...] » ²⁴⁵, auquel évidemment elle s'identifie dans la partie du temps du récit qui va du viol de la part de Lovelace (associé au Malin, dans les écrits de Clarisse) jusqu'à la mort de la protagoniste et auquel les lecteurs aussi devaient l'assimiler.

Ce point a une grande importance pour notre thèse, ainsi que nous le verrons dans la suite du chapitre.

Dans la Bible, d'ailleurs, les larmes ne sont pas absentes, ni les situations de désespoir font défaut.

D'abord, l'Ancien Testament contient plusieurs livres qui présentent une représentation de la douleur : *Jérémie* (d'où le terme de « jérémiade », utilisé dans la langue courante pour se référer, ironiquement, à des plaintes proférées explicitement, proclamées à haute voix), les *Lamentations*, *Job*, les *Psaumes*, le roi Ézéchias dans le livre d'Isaïe.

²⁴² Samuel RICHARDSON, *Pamela, op. cit.*, p. 250. Everyman's, p.

²⁴³ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, London : Penguin Books, 1985, p. 1189, 1192, 1207, 1221.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 1427.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 1217.

À chaque fois qu'ils ressentent la nécessité d'exprimer leur désarroi où leur mécontent, leur chagrin ou leur désespoir, mais aussi lorsqu'ils désirent que leur voix atteigne l'oreille divine, les patriarches et les prophètes pleurent, gémissent, soupirent, se déchirent.

La « voix des larmes » possède une efficacité spécifique comme prière : elle est entendue par Dieu et obtient une réponse. Dieu semble entretenir une relation privilégiée avec le fidèle noyé dans les larmes, ainsi que le résume le Psaume 6 : « *exaudivit Dominus vocem fletus mei* ».

Dans le Nouveau Testament, aussi, on retrouve des scènes de larmes.²⁴⁶

Les pleurs occupent une place importante dans la tradition chrétienne, dont les auteurs analysés ici font tous partie.²⁴⁷

Parmi les pères de l'Eglise, Augustin, dans le récit de ses Confessions, avait relié strictement les larmes à la conversion et avait essayé de réhabiliter la rhétorique, discréditée par les premiers auteurs chrétiens, posant l'accent sur le *flectere* comme moyen du *docere*.²⁴⁸

2.1.1 Exemplum et tableau pathétique

En outre, et peut-être surtout, la lecture de la Bible fournit au roman sentimental un outil diégétique dont les potentialités il saura exploiter et traduire en poétique : la valeur exemplaire du tableau, de l'exemple, de la dimension *imagée* du discours : « [t]he sentimental novel as a whole tends to be structured episodically or fragmentarily, often featuring tableaux or 'scenes' of those in 'distress' which work in exemplary more than

²⁴⁶ Nous nous sommes servies, pour avoir un outil plus fiable que la seule lecture personnelle, de deux bases de données en ligne : <http://www.judeopedia.org/> et <http://topchretien.jesus.net/letop/>. Les deux sites confirment les mêmes résultats (sur les traductions françaises), que nous avons confrontés, étant donné, évidemment, que le Nouveau Testament est absent du premier site ; en termes quantitatifs, on retrouve 42 occurrences du mot 'larmes' dans l'Ancien Testament et 12 dans le Nouveau ; 13 occurrences du mot 'pleurs' dans l'Ancien Testament et 8 dans le Nouveau.

²⁴⁷ La souffrance en général a une place privilégiée dans la théologie chrétienne occidentale, catholique autant que protestante. Jean Delumeau a donné une interprétation remarquable de la place que la douleur a acquise dans l'histoire du christianisme, dans son bel essai sur les représentations de la Passion du Christ : Jean DELUMEAU, Gérard BILLON, *Jésus et sa passion*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

²⁴⁸ Sheila BAYNE PAGE, « Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion », dans Louise GODARD DE DONVILLE (éd.), *La Conversion au XVIIe siècle*, Marseille, Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe siècle, 1983, p. 417-427.

discursive terms », ²⁴⁹ ainsi que l'on l'a écrit en étudiant la relation du roman de Mackenzie, *The Man of Feeling*, avec ses prédécesseurs richardsoniens.

Le tableau pathétique, qu'il soit un tableau réel ou un tableau ainsi que Diderot le définit pour le théâtre et que Richardson le met en place en littérature, se configure donc comme le véhicule parfait du message moral, à même de toucher l'âme, de parler au cœur et de déclencher l'action, que ce soit le repentir des méchants ou la bienfaisance de l'homme de bien.

La première source du tableau pathétique est donc le répertoire biblique et sa fonction est celle, chère à la pédagogie des Lumières, d'apprendre la vertu en parlant au cœur, dans la visée de rejoindre, par ce biais, l'esprit. ²⁵⁰

La notion de tableau est un instrument conceptuel essentiel pour comprendre les poétiques du dix-huitième siècle et pour saisir les mutations de l'usage du pathétique dans la représentation littéraire, théâtrale ou picturale.

Elle s'insère, sur le plan plus strictement technique, dans le débat que le siècle mène sur la question de l'*ut pictura poesis* horatien, qui atteindra son apogée avec la remise en question que Lessing en fera vers la moitié du siècle, notamment dans le *Laocoon* de 1764.

La question était ancienne et centrée sur la primauté de l'une ou de l'autre : de la représentation iconique ou de celle verbale.

Les peintres, les poètes et les philosophes s'étaient longuement interrogés sur les possibilités et les limites des deux formes artistiques.

²⁴⁹ Stephen BENDING et Stephen BYGRAVE, *Introduction* à Henry MACKENZIE, *The Man of Feeling*, Oxford, Oxford University Press, 2001, p. ix. (« Le roman sentimental dans son ensemble a tendance à être structuré de manière épisodique ou fragmentaire, mettant souvent en évidence les « tableaux » ou « scènes » de ceux « dans la détresse » qui fonctionnent davantage dans des termes exemplaires que discursifs »). Le roman de Mackenzie constitue un exemple saisissant de la prévalence accordée à l'aspect fragmentaire du tableau sur la cohérence narrative de l'ensemble : se présentant, ce qui est assez commun dans les textes sentimentaux, comme un recueil dont l'éditeur n'a pas pu retrouver que des extraits éparpillés, ce texte expérimental *ante litteram* ne présente au lecteur que des scènes détachées de la vie de Harley, l'« homme de sentiment » du titre. Ainsi, la seule unité de la narration, son unique fil rouge, demeure la figure de Harley, sa bonté, sa générosité et même son extrême naïveté, dont un narrateur à l'identité non précisée raconte des épisodes plus ou moins significatifs. La subjectivité du personnage l'emporte nettement sur les événements, dans un procès narratif qui rappelle les « tropismes » de Nathalie Sarraute.

²⁵⁰ Le prochain chapitre sera dédié à l'analyse de la composition des tableaux pathétiques, à ses aspects techniques, pour ainsi dire, après que nous aurions, ici, précisé les rapports d'intertextualité entre les textes de notre *corpus* et expliqué depuis quelle perspective nous envisageons le « roman sentimental ».

Au début du siècle, le peintre anglais Jonathan Richardson avait soutenu la thèse de la peinture comme langage, muet, des images et revendiqué sa dignité et son autonomie en tant que tel :

Painting is that pleasant, innocent amusement. Bur it is more ; it is one of the means whereby we convey our ideas to each other, and which in some respects has the advantage of all the rest. And thus it must be ranked with these, and accordingly esteemed not only as an enjoyment, but as another language, which completes the whole art of communicating our thoughts ; [...]²⁵¹

Dans son plaidoyer en défense du langage muet, Richardson notait que les images constituent un *medium* plus expressif que la parole, car elles sont immédiates et parlent directement à l'âme sans l'entremise de la conscience.²⁵²

Le caractère universel de son code (*a language that is universal*) et sa capacité de transmettre les idées à l'esprit d'une façon instantanée et immédiate font que la peinture déverse ces dernières, alors que le langage verbal les transmet peu à peu, les laisse tomber (dans la métaphore utilisé par Richardson, « il ouvre les rideaux peu à peu ») : « Painting has another advantage over words ; and that is, it pours ideas into our minds, words only drops them. The one scene opens at one view, whereas the other way lifts up the curtain by little and little ».²⁵³

La transmission du message par la peinture résulterait donc plus saisissante. Le discours imagé serait plus persuasif que celui purement verbal, plus *expressif*.

La primauté octroyée à l'expression est une innovation de l'esthétique du dix-huitième siècle par rapport aux poétiques classiques et constitue une des raisons de la préférence accordée à la dimension visuelle de la perception.

Diderot en est encore une fois le porte-parole, dans son *Essai de la peinture* : « On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où ? Je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet. Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi ; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord ; tu récréeras mes yeux après si tu peux ».²⁵⁴

²⁵¹ Jonathan RICHARDSON, *Essay on The Theory of Painting*, in *id. Works*, Hildesheim, Georg Olm Verlag, 1969, p. i-155, p. 2.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 2.

²⁵⁴ Denis DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard « Pléiade », 1962, p. 1150.

La prééminence de l'expression sur toute autre préoccupation pendant la création artistique va de pair avec la promotion du pathétique au rang d'une véritable exigence esthétique : les effets que Diderot demande au peintre de créer se trouvent à coïncider avec la définition du pathétique de l'*Encyclopédie*, que le chevalier Jaucourt avait tirée de la traduction du traité sur le sublime du pseudo-Longin par Boileau : « le pathétique est cet enthousiasme, cette véhémence naturelle, cette peinture forte qui émeut, qui touche, qui agite le coeur de l'homme. Tout ce qui transporte l'auditeur hors de soi-même, tout ce qui captive son entendement, et subjugué sa volonté, voilà le pathétique ».²⁵⁵

Dans ce cas aussi, l'auteur n'a pas pu se passer de faire recours à un mot qui renvoie au vocabulaire de la peinture et au sens de la vue : le pathétique est « cette peinture forte qui... ». Lorsque Diderot, dans son *Éloge* de Richardson, vante la capacité de l'écrivain anglais de peindre la réalité, démêlant la dimension visuelle du récit, il joint le peintre anglais qui affirmait la supériorité expressive des images sur les mots.

Il est curieux que les deux auteurs se servent de la même autorité ancienne (et de la même citation), pour appuyer leurs thèses.

Horace, dans l'*Ars poetica*, avait déjà comparé les deux formes de transmission du message et avait aussi soutenu la plus grande efficacité des images, du fait de la supériorité du sens de la vue sur l'ouïe dans notre perception de la réalité : « *segnius irritant animos deMissa per aures, / quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae / ipse sibi tradit spectator ?* »²⁵⁶

Horace est justement en train de parler des effets de la représentation sur les spectateurs et de la manière la plus efficace de donner un effet de réalité à la mise en scène, soit représentant directement les événements sur les planches, soit les faisant raconter par les acteurs (*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur*).

Une scène qui est devant nos yeux nous frappe davantage qu'un récit, car l'effet de réel en détermine la crédibilité.

²⁵⁵ Voir Charles BOILEAU, *Oeuvres complètes*, Paris, Éditions F. Escal, 1966, p. 388 et les commentaires in Pierre HARTMANN, *Du sublime De Boileau à Schiller*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 28 et Giuseppe SERTOLI, «Présentation» de Edmund BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Palermo : Aesthetica, 2006, p. 9.

²⁵⁶ Il s'agit des vers 180-182 de l'*Ars poetica*. Voir Denis DIDEROT, *Essai sur la peinture*, *op. cit.*, p. 1153 et Jonathan RICHARDSON, *op. cit.*, à la page 3.

Diderot se pose donc en théoricien de cette « appropriation du pictural par le littéraire »²⁵⁷ qui est une caractéristique du roman de l'époque.

En effet, l'écriture a tendance, dans les romans, à dépasser ses limites et à se faire « visuelle », en envahissant de cette sorte le champ de la représentation picturale.

L'insertion toujours plus fréquente des gravures dans les textes est symptomatique de ce genre d'attitude et lourde de conséquences.

Ainsi que Christophe Martin l'a brillamment soutenu,²⁵⁸ l'insertion des gravures dans les textes ne peut plus être considérée, comme le voulaient les Goncourt, une opération d'embellissement fidèle au goût du siècle pour les frivolités et les ornements.

Les témoignages de l'époque nous rapportent des cas de livres médiocres que seule l'insertion de gravures de bonne qualité rendait précieux, ainsi que des cas de romans entièrement soumis à l'impératif de la figuration, construits à partir de gravures préexistantes.²⁵⁹

Ce qui est d'un extrême intérêt et qui a été bien relevé et résumé par Martin est la spécificité de l'opération du passage du texte écrit au texte figuré, la « mise en image », la transposition du message d'un code à l'autre.

Passage dans lequel le texte « obéit aux contraintes de la figurabilité » et se voit soumis aux lois de l'imaginaire.

Ce travail de transfert d'un système sémiotique à l'autre, nous explique encore Martin, peut bien se décrire dans les termes que la psychanalyse freudienne adopte pour la description du travail du rêve : « L'illustration romanesque a naturellement pour principale fonction de transposer, en un autre système de signes, un fragment narratif (vignettes) ou la substance d'un récit (frontispice). Ce transfert sémiotique peut être décrit en termes assez analogues à ceux que Freud emploie pour analyser le travail du rêve : sélection, censure, déplacement, condensation... ».²⁶⁰

²⁵⁷ DELON Michel, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du dix-huitième siècle », *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, W. Drost et G. Leroy eds., Heidelberg, 1989, p. 11-29, p. 13. Delon se réfère par cette expression à l'attitude du roman dans la deuxième moitié du siècle. L'article est dédié à la description de cette appropriation.

²⁵⁸ Christoph MARTIN, « *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris : Peeters, 2005.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 26.

Et n'est-ce pas aussi le travail que fait Diderot pendant la lecture de Richardson, ainsi qu'il l'a décrite dans l'*Éloge* ?

Ce texte, qui « plus que les *Entretiens ou les Salons*, pose les bases d'une nouvelle critique [...] », ²⁶¹ et qui « procède en effet du même "enthousiasme" que les *Entretiens sur le Fils naturel* » ²⁶², nous présente avec une saisissante clarté le concept diderotien de tableau et sa genèse de l'exigence de concilier l'émotion esthétique et la visée éthique.

Ayant besoin de la durée pour se faire message moral, le tableau dont Diderot rêve ne relève pas autant du pictural que du romanesque.

Lorsqu'il approche de la peinture et de la critique d'art, ce sont Richardson et Dorval que Diderot a à l'esprit.

Lorsqu'il s'extasie devant les tableaux de Greuze, c'est la présence des personnages, la vie qu'il leur donne en mettant en récit leurs histoires qui l'émeut et le conduit, littéralement, hors de lui-même.

Devant le tableau de Vernet, c'est son propre imaginaire que Diderot contemple, réveillé par les signes que le peintre a su assembler sur la toile.

« Le tableau représente sans doute le réel, mais il exprime surtout une force émotive, l'intensité d'une vision ou d'un fantasme », ²⁶³ a écrit Michel Delon.

En effet, ainsi que le notait René Démoris, pour le philosophe « ce n'est pas le modèle pictural, mais bien le romanesque qui fait voir le monde. L'intérêt que peut comporter la description détaillée des lieux et des objets, ce n'est pas chez les peintres que Diderot le trouve, mais bien à la lecture, dans le texte original, de la *Clarisse* de Richardson ». ²⁶⁴

Le modèle romanesque que constitue Richardson pour Diderot demeure dans l'esprit du philosophe lors de ses critiques d'art, parce que ce que le philosophe y a trouvé répond à ses propres exigences et à son programme de réforme du genre humain.

²⁶¹ Jean SGARD, présentation à Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres complètes*, XIII, Arts et lettres (1739—1766), Paris : Hermann, 1980, p. 186.

²⁶² *Ibid.*, p. 184. Sgard continue en définissant la dimension où les idées de Diderot se forment et circulent comme un espace de psychodrame, de théâtre d'ombre engendré par une imagination forte et une âme passionnée : « une "imagination forte", une "âme sensible" et "passionnée" font surgir des figures obsédantes, des "spectres" qui provoquent un "tumulte" intérieur, un "torrent d'idées". D'où ce théâtre d'ombres ou ces psychodrames que sont les *Entretiens*, l'*Éloge* et les *Salons* »).

²⁶³ Michel DELON, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du dix-huitième siècle », *op. cit.*, p. 29.

²⁶⁴ DEMORIS René, « *Ut poesis pictura* ? Quelques aspects du rapport roman-peinture au dix-huitième siècle », in Catherine LAFARGE (éd.), *Dilemmes du roman. Essays in honor of George May*, *Stanford French & Italian Studies*, n. 65, 1989, p. 269–281, p. 275.

Son appréciation des peintures de Greuze est dans ce qu'elles ressemblent aux romans de Richardson et va dans le même sens : « Voici votre homme et le mien ; le premier qui se soit avisé parmi nous de donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman ». ²⁶⁵

L'admiration que Diderot témoigne pour Greuze a les mêmes tons enthousiastes que celle qui préside à l'écriture de l'*Éloge de Richardson*, un écrit qui rentre de plein droit parmi les œuvres esthétiques du philosophe.

On y retrouve l'exigence de l'émotion et la tension qui la relie à l'éthique, car elle peut inspirer la pitié et de ce fait rendre les hommes meilleurs, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent. La pitié est évoquée par la représentation de la douleur et des souffrances, sujets dont nous reparlerons en détail dans le chapitre suivant.

Le choix des souffrances des malheureux comme objet de la représentation occupe une importance primordiale dans la poétique et la théorie de l'art de Diderot : « Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux. Dans son ouvrage, comme dans ce monde, les hommes sont partagés en deux classes : ceux qui jouissent et ceux qui souffrent. C'est toujours à ceux-ci qu'il m'associe ; et sans que je m'en aperçoive, le sentiment de la commisération s'exerce et se fortifie ». ²⁶⁶

De même, il souhaite que ce sujet devienne le centre de la représentation picturale, il rêve d'une peinture « morale », qu'à ses yeux Greuze incarne parfaitement.

C'est pourquoi nous le voyons proclamer que le célèbre vers de l'*Iliade*, « *sunt lacrymae rerum* » (« Ici les malheureux trouvent les yeux qui les pleurent » ²⁶⁷, écrit Diderot), devrait être inscrit sur la porte de l'atelier du peintre, car celui-ci devrait intéresser le public, comme Richardson le fait, pour le sort des malheureux. ²⁶⁸

Or, les malheureux, dans le roman richardsonien, peuvent être divisés en deux grands groupes : d'un côté les vertueux persécutés (dont le malheur sera tôt ou tard relevé ou soulagé) et de l'autre les pécheurs repentis (à temps pour éviter le châtement éternel et racheter leurs fautes par une vie de pénitence et bonnes actions, comme Belford ou Mme

²⁶⁵ Denis DIDEROT, *Salon de 1765*,

²⁶⁶ Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1062.

²⁶⁷ Denis DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1112-1170.

²⁶⁸ *Ibid.*

Jervis ; trop tard et alors leur mort constitue une leçon apprise par la terreur, dans la meilleure tradition aristotélicienne, comme dans le cas des libertins et de Mme Sinclair).

La représentation (pathétique) de la souffrance est par conséquent axée sur la polarisation chrétienne : d'un côté la vertu, injustement, persécutée ; de l'autre, le vice, justement, puni.

D'ailleurs, cela n'est pas étonnant : toute réflexion sur la douleur et sur la souffrance a des implications théologiques, parce qu'elle doit questionner l'ordre de l'univers, se confronter avec la présence du mal dans le monde, ainsi que Roceline Rey l'a aussi remarqué dans son *Histoire de la douleur*.²⁶⁹

Il nous semble qu'est dans le contexte de cette réflexion qu'il faut relire le thème de la vertu persécutée, cher aux romans sentimentaux.

2.1.2 Lectures de la vertu : la piste érotique et la piste eschatologique

Avant de passer au développement de ce sujet, il sera bien de préciser en quoi nous nous éloignons d'une partie de la critique littéraire sur le thème de la vertu persécutée et pourquoi nous avons choisi une voie d'analyse différente.

Nous tenons aussi à préciser qu'une interprétation n'exclue pas l'autre, mais que simplement les textes ont été envisagés ici sous un angle différent.

Le thème de la vertu persécutée est un *topos* de la littérature du dix-huitième siècle et, abstraction faite des infléchissements érotiques que déjà Mario Praz mettait en évidence lorsqu'il classait les romans de de Sade dans la lignée de *Clarisse*,²⁷⁰ il nous semble que l'archétype d'où ce *topos* tire ses origines peut être retrouvé dans le récit biblique du livre de Job.

L'attention que la critique littéraire a jusqu'ici marquée à l'égard du pathétique féminin, d'ailleurs quantitativement prépondérant dans les romans ainsi que dans les pièces

²⁶⁹ Roselyne Rey, *Histoire de la douleur*, Paris : La Découverte, 2000 (1^{ère} éd.), p. 103.

²⁷⁰ Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable le romantisme noir*, Paris : Éditions Denoël, 1977 trad. de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura*, Firenze : Sansoni, 1966, p. 101. Aux dires du critique italien, la morale « à la Richardson » ne se révélerait complètement qu'avec ses « successeurs français » (le Diderot de *La religieuse*, Jean-Jacques, le Laclos des *Liaisons dangereuses* —la « Clarisse française »— et surtout De Sade, le « divin Marquis ») : « que cette contradiction entre les intentions et les effets fût la conséquence inévitable de l'attitude réaliste de l'auteur, qui le portait à accepter les données fournies par son milieu, ou bien qu'elle fût simplement un effet de sa position psychologique personnelle (Richardson, par suite de la philosophie matérialiste alors en vigueur, serait d'après certains, partisan de cet instinct contre les manifestations duquel il prêche, au nom d'une vertu envisagée du point de vue matériel) : le fait est que la morale à la Richardson se révèle pleinement un peu plus d'un lustre plus tard, chez ses imitateurs français, qui cherchèrent surtout dans le thème de la persécutée un prétexte à la mise en scène d'une sexualité trouble ».

théâtrales et dans les tableaux de l'époque, a très probablement constitué la raison fondamentale pour laquelle le volet érotique de la représentation des larmes a largement primé sur toute autre lecture et interprétation possibles.

Toutefois, l'essence de « roman de la vertu » que le genre sentimental professe et que les discours préfaciels analysés dans le chapitre précédent confirment, la qualité « vertueuse » des larmes et l'intérêt pour le versant masculin du pathétique qui a animé cette recherche nous ont poussée à laisser de côté la voie ouverte par Praz et à ne pas considérer l'aspect érotique de la vertu persécutée, privilégiant la dimension éthique et eschatologique du sujet. La vertu féminine, essentiellement liée à la conduite sexuelle, a eu souvent tendance à se juxtaposer à la chasteté tout court, excluant de la sorte les aspects qui peuvent être aperçus en regardant de plus près les personnages des deux sexes : la sensibilité, la bénévolence, la pitié, la fermeté et la force d'âme dans les malheurs et, dans la dernière partie du siècle, la volonté de résister à la douleur.

Bien sûr, il existe une différence entre la conception que chaque auteur se fait de la vertu : Rousseau, toujours exceptionnel parmi ses contemporains, en élabore une vision bien moins encourageante que celle de Richardson ou de Diderot : pour Julie et Saint-Preux, ainsi que pour le précepteur d'Émile, la vertu est la capacité de se vaincre soi-même, d'aller à l'encontre de ses penchants passionnels, de ne pas se laisser posséder par la violence tyrannique du désir : « Chère amie, ne savez-vous pas que la vertu est un état de guerre, et que, pour y vivre, on a toujours quelque combat à rendre contre soi ? », ²⁷¹ écrit Saint-Preux à Mme de Wolmar.

On est ici bien loin des éloges de Clarissa et de la capacité apaisante de la vie vertueuse de la jeune fille ; on est autant loin des larmes des personnages diderotiens et du plaisir que, dans les premières parties du roman, Rousseau lui-même faisait couler des yeux de Julie et de Saint-Preux, jeunes, amoureux et encore inconscients de leur faute.

Julie, ou la Nouvelle Héloïse constitue, dans les évolutions des rapports entre pathétique et vertu dans l'univers romanesque, une étape importante, car pour la première fois l'héroïne pour laquelle l'auteur demande au lecteur de s'apitoyer et de s'émouvoir est ouvertement coupable et cependant il lui est permis de racheter socialement —et avec toute

²⁷¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, vol. II, Paris : Gallimard, 1964, p. 682.

vraisemblance religieusement aussi : « Dieu est juste : ma confiance ne me trompera pas » déclare Julie dans la lettre *post mortem* à Saint-Preux— sa faute.

Dans l'univers du roman rousseauiste en outre, la vertu n'est plus l'abri des protagonistes contre les méchants et la monnaie d'échange pour le salut, ainsi qu'elle l'était pour les personnages richardsoniens ; elle est conçue comme une pratique douloureuse, un combat continu, un défi jamais gagné.

D'ici, la différence de ton entre l'auteur anglais et le citoyen suisse.

Quel est donc le rôle du pathétique dans le parcours que l'idée et la pratique de la vertu empruntent ?

En plus de son statut de véhicule du message moral, celui des larmes est un plaisir vertueux,²⁷² c'est pourquoi le pathétique dans la représentation va de pair avec la présence de la vertu dans le même contexte.

Les pleurs demeurent l'apanage des vertueux et soulignent la sensibilité des hommes sensibles. Ils surgissent aux moments plus douloureux et dans les moments de la joie « innocente » que les bons, et seulement eux, ressentent.

Il y a un plaisir des larmes. Comme le dit dans l'épigraphe de *Dolbreuse* Loaisel de Tréogate en citant Ovide, « *est quaedam flere voluptas* », il existe une volupté à pleurer (et le terme 'volupté' est bien plus chargé érotiquement que celui de 'plaisir').

Les larmes, comme Rousseau l'écrit dans *Émile*, sont « toujours prêtes à se joindre à tous les sentiments délicieux ».²⁷³

Si le vice expose une grimace aux malheureux qui le regardent, la vertu, elle, lorsqu'elle ne rougit pas, pleure. Que ce soit de douleur, de repentir ou de joie, la vertu se représente la larme à l'œil.

Mais, c'est l'inverse de la médaille, les larmes « font » les vertueux, c'est-à-dire que le pathétique peut attirer la sympathie du lecteur pour des personnages vivement « coupables », comme chez Rousseau selon Marmontel. C'est sur ce point que gisent

²⁷² Patricia MAUCLAIR PONCELIN, « Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux », in *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe-XXe siècle)*, études coordonnées par S. Salaün et F. Etienne, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle, p. 36-56 ; Christine NOILLE, « Le plaisir et les larmes », *Poétique*, 88, 1991, p. 499-517.

²⁷³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile* (manuscrit Favre), in *Id.*, *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1969, p. 158.

l'ambiguïté et la profonde ambivalence de la représentation pathétique : puissant ressort persuasif, le pouvoir psychagogique du pathétique en fait une arme à double tranchant.

Son apparence vertueuse peut donner un faux éclat au vice, lorsque celui-ci s'avise de pleurer ou s'efforce de demander pitié.

Une fois le pathétique détaché de la visée morale explicite que nous avons vue à l'œuvre chez Richardson, la voie sera ouverte pour une lecture « laïque », même blasphème, des épreuves qui seront imposées à la vertu : pourvu que celles-ci fassent pleurer, elles pourront persuader le public de la sincérité des protagonistes (et des auteurs, il va de soi).

La vertu même ne sera plus un plaisir, mais « un combat », telle qu'elle était déjà chez Prévost :

Le terme de la vertu est infiniment supérieur à celui de l'amour ? Qui refuse d'en convenir ? Mais est-ce de quoi il est question ? Ne s'agit-il pas de la force qu'ils ont, l'un et l'autre, pour faire supporter les peines ? Jugeons-en par l'effet. Combien trouve-t-on de déserteurs de la sévère vertu, et combien en trouverez-vous peu de l'amour ?²⁷⁴

En effet, Richardson n'est pas le seul référent intertextuel du roman rousseauiste.

Prévost, dont Rousseau était le successeur selon Sgard²⁷⁵ et que nous avons déjà vu associé à l'auteur de *Julie* par les contemporains, a eu un rôle autant significatif dans la formation de l'imaginaire romanesque du citoyen de Genève.

Tout en prêchant la vertu, Julie et Saint-Preux auront présenté l'amour passion (adultère) sous le jour le plus noble et auront déchargé le sujet, par ce biais, de toute culpabilité, car, ainsi que le chevalier Des Grieux le savait déjà, qui pourrait être coupable lorsque la volonté est subjuguée par la passion ?²⁷⁶

Ce qui constitue la nouveauté par rapport à *L'histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* que l'abbé Prévost avait insérée dans *L'homme de qualité* est que Julie, à la différence de Manon, sera réhabilitée aux yeux du monde par le mariage avec Wolmar et mourra en sainte, alors que la mort de Manon ne fait qu'exalter le pathétique du récit et souligner sa valeur d'objet de la passion de Des Grieux, seule voix narrante du roman.²⁷⁷

²⁷⁴ A. Prévost d'Exiles, *Histoire du chevalier des Grieux et de manon Lescaut*, op. cit., p. 221-222.

²⁷⁵ Jean SGARD, *Prévost romancier*, Paris : José Corti, 1968.

²⁷⁶ Voir à ce propos l'extraordinaire analyse de l'amour passion de Denis de Rougemont,

²⁷⁷ À propos de la figure de Manon dans l'économie narrative du récit et de sa valeur d'objet, de la méconnaissance de sa subjectivité de la part de Des Grieux et, en ultime instance, de Prévost, voir René DEMORIS, *Le silence de Manon*, Paris : PUF, 1995.

Cette réhabilitation de Julie marque encore davantage la distance entre le modèle richardsonien et le roman rousseauiste, car si *Clarissa* était un roman choral où les épreuves de la vertu conduisaient, se traduisant dans le langage de l'*exemplum*, à l'ascèse finale de la protagoniste vers le ciel —mais non à sa récompense terrestre—, et l'histoire d'amour se dissolvait dans le discours pédagogique, dans Julie le rôle de la passion demeure essentiel, prépondérant.

Rousseau a eu beau dire que le but du roman était la réconciliation entre la dévotion représentée par Julie et l'athéisme dans la personne de Wolmar. Ce n'est pas ce que ses lecteurs en ont retenu. Les issues du modèle chez ses successeurs, ainsi que les lettres des lecteurs à l'auteur et la critique de l'époque, en rendent témoignage.

L'aspect religieux a été éclipsé par l'histoire d'amour et l'épreuve de la vertu, d'abord un thème chrétien et, dans la narration de *Clarissa*, dérivé du livre de Job (ainsi que nous allons le voir), a acquis une dimension nouvelle.

Nous allons analyser les mutations que le thème de l'épreuve subit depuis son exploitation richardsonienne. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de focaliser l'usage que Richardson fait du mot 'trial', épreuve, dans son chef-d'œuvre, *Clarissa*.

2.1.3 « *Adversity is the trial of principle* »

Tout au long de la narration de *Clarissa* de Richardson, un mot revient constamment : 'trial', épreuve.

Au début du roman, *Clarissa* est considérée la fille la plus aimable et la plus vertueuse de sa famille, sinon de toute la petite société qui l'entoure.

Miss Howe lui écrit dans la première lettre, qui a la fonction de présenter d'emblée la gravité de la situation de la jeune fille, en conduisant le lecteur *in medias res* par une relation de ce que « le monde » dit de celle-ci, « your present trial is but proportioned to your prudence ».²⁷⁸

²⁷⁸ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, London : Penguin, 1985, 2004, p. 40. L'idée qu'il est une proportion entre la prudence de chacun et les épreuves qu'il est appelé à soutenir est fréquente chez Richardson. Grandison, se réjouissant de ne pas avoir à surmonter les épreuves auxquelles doivent faire face Henriette Byron et Clementina, écrit de Bologne au docteur Bartlett « I am persuaded that our prudence [...] is generally proportioned to our trials » (Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London, Oxford University Press, 1972, vol. II, p. 456). Sylvia KASEY MARKS cite un sermon de John Tillotson, archevêque de Canterbury pendant la deuxième moitié du dix-septième siècle, qui affiche la même conviction que Richardson : « More especially good men are liable to a great many evils and

Malgré la reconnaissance que tout un chacun fait de la prudence de la protagoniste, sa famille est fermement déterminée à mettre à l'épreuve la vertu de la jeune fille, ainsi que sa mère le lui explique : à la tentative de Clarisse de se défendre de la charge de désobéissance et ingratitude filiale en lui rappelant son irréprochable conduite passée, Mme Harlove riposte que sa vertu n'est que supposée telle, car elle n'a jamais été mise à l'épreuve : « Yes, she was pleased to say, I had behaved very well ; but I had no *trials* till now. And she hoped that now I was called to one, I should not fail in it. »²⁷⁹

D'ailleurs, Clarissa ne souhaite pas l'arrivée de cette épreuve. C'est ce qu'elle déclare à sa mère en se défendant, avant la phrase très peu tendre de celle-ci (citation précédente) : « I said, I hoped I had so behaved myself hitherto that there was no need of such a trial of my obedience as this ». ²⁸⁰

Les personnages se servent du mot 'épreuve' pour décrire une situation d'impasse et de difficulté extrême, une souffrance morale qui est engendrée par la nécessité d'effectuer un choix entre deux situations pareillement défavorables au sujet : d'individuer le comportement vertueux et de trouver le courage de l'assumer. ²⁸¹

Ainsi, Clarisse emprisonnée dans sa chambre par sa famille qui veut lui imposer d'épouser Monsieur Solmes (« the vile Mr Solmes » le définissent soit Clarisse que Miss Howe, pour ne pas parler des mots que lui attribue Lovelace), est déchirée entre sa conscience du devoir filial qui lui impose de suivre, en bonne chrétienne, la volonté de ses parents et sa répugnance pour cet homme plus vieux qu'elle, laid et, surtout, inhumain (à s'en tenir à ce que raconte de lui Clarisse elle-même).

sufferings upon account of their piety and virtue », les hommes bons sont particulièrement sujets à une grande quantité de maux et de souffrances au vu de leur piété et de leur vertu (John Tillotson, Sermon 68, « Good men strangers and sojourners upon earth », p. 96, cit. in Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, p. 90).

²⁷⁹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, op. cit., p. 95.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁸¹ Robert A. ERICKSON, « Written in the Heart » : Clarissa and Scripture, in David BLEWETT (éd.), *Passion & Virtue : Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 170-209, p. 175, rappelle l'étymologie du verbe 'to trial' du latin 'tero, terere',²⁸¹ 'frotter de manière à polir, battre le grain pour le polir' qui en souligne la nature d'opération de tri, de séparation des parties insignifiantes, des déchets, de ce qu'est la substance de la matière (ou de l'être, au sens figuratif). Pareillement, il rappelle que l'épreuve est au centre de la narrative héroïque, qu'elle soit séculaire ou religieuse et qu'elle se présente sous la forme du voyage, de la conquête, du jugement, etc. (« *Trial is at the centre of heroic narrative, secular and religious, in the dynamic of journey, quest, ordeal, travel and travail, new birth, self-overcoming, transcendence* »).

Ce deuxième choix a aussi un volet moral et religieux : la laideur de Solmes ne saurait se réduire au physique ; le problème de Clarisse est que l'éventuel mariage avec cet homme qui a accumulé ses richesses grâce à la spéculation financière aux dépenses de sa propre famille la conduirait au malheur présent et futur.

L'impossibilité, sinon d'aimer, au moins d'estimer l'homme avec lequel sa destinée ne deviendra qu'une, condamnerait Clarissa au supplice éternel, car le lien du mariage ne se réduit pas à la vie terrestre : le sort du couple dans la vie éternelle est commun aussi.²⁸²

Pour décrire sa situation à sa confidente épistolaire Anne Howe, la jeune fille fait encore recours au mot '*trial*' : « O my dear friend, I have had a sad conflict ! *Trial upon trial* ; conference upon conference ! — But what law, what ceremony, can give a man a right to a heart which abhors him more than it does any living creature ? »²⁸³

Dans la première partie du roman, jusqu'à la fuite de Clarisse avec Lovelace, toute la famille des Harloves envisage de mettre la vertu de la jeune fille « à l'épreuve ».

De la même manière, dans la deuxième partie, ce sera Lovelace à vouloir accomplir la même action.²⁸⁴

Il est lui aussi bien résolu de vérifier la vérité de la vertu de Clarisse par des épreuves, c'est-à-dire, par des situations de difficulté extrême. Et si elle saura surmonter toutes celles auxquelles il planifie de la soumettre, elle sera « *virtue itself* », la vertu même.

Même le viol, plus que dans une logique de satisfaction sexuelle, se pose dans ce dispositif de mise à l'épreuve de la vertu de Clarisse. Nous analyserons cet aspect dans les pages suivantes.

Ce qui nous intéresse ici est que l'épreuve s'élève, dans la production romanesque richardsonienne, au rang d'indice révélateur de la vertu.

Sans être mise à l'épreuve, en effet, elle ne peut pas se dire telle, car sa grandeur consiste précisément dans la force de résister et de briller au travers des malheurs et des infortunes.

Ainsi que l'explique Harriett Byron dans *Sir Charles Grandison*, « How shall we call virtue by its name, if it be not tried ; and if hat no contest with inclination ? ».²⁸⁵

²⁸² C'est pourquoi Clarissa déclare à Lovelace qu'elle n'aurait jamais pu l'épouser.

²⁸³ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, The History of a Young Lady*, *op. cit.*, p. 87. Nous soulignons.

²⁸⁴ Ainsi que le remarquait Gregory Ulmer sur *Comparative Literature* (Gregory L. ULMER, « Clarissa et la Nouvelle Héloïse », in *Comparative Literature* 24, IV, 1972, p. 289-308).

²⁸⁵ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London : Oxford University Press, 1972, vol. 2, p. 387.

Les deux mots sont d'ailleurs souvent associés dans les textes richardsoniens : pour décrire la vertu de Grandison, Sir Pollexfen, le libertin dont le protagoniste arrive à susciter le repentir, dit du héros que « his virtue is virtue *upon full proof*²⁸⁶ », la sienne est une vertu au-delà de toute épreuve. De même, la situation de Clementina, déchirée entre son amour pour Grandison et la fidélité à sa croyance religieuse qui la sépare à jamais de lui, est appelée 'trial'.²⁸⁷

Nous pouvons donc conclure avec le héros que l'adversité est l'épreuve du principe, « Adversity is the trial of principle : Without it, a man can hardly know whether he is an honest man »²⁸⁸ : sans les adversités, on ne pourrait pas connaître la véritable nature des êtres.

L'idée de l'épreuve à laquelle la vertu doit être soumise pour être reconnue s'accompagne d'une vision du monde comme théâtre des apparences, où les choses ne sont pas toujours ce qu'elles semblent et de la nécessité de justifier la conduite individuelle face à la communauté sociale ; ce qui entraîne, pour ceux qui aspirent à une vie vertueuse et une à « transparence des âmes »²⁸⁹, la nécessité s'assurer de la vérité de ces ombres, trompeuses en puissance.

Dans les adversités, afin de confirmer la vérité de la sensibilité des protagonistes, surviennent les larmes, partagées entre les vertueux et soigneusement évitées par les vicieux, par les méchants, par les débauchés ou par ceux qui, comme Wolmar dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, ne rentrent dans aucune de ces catégories, mais ont un tempérament froid, un esprit sec et ne peuvent pourtant pas jouir de ce soulagement des âmes vertueuses qu'étaient les livres de Richardson autant que le roman de Rousseau et tous ceux qui lui font suite.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 326.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 300.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 513.

²⁸⁹ On emploie ici l'heureuse expression que Jean Starobinski a retrouvée chez Rousseau ; avant le citoyen de Genève, Richardson semble préconiser cette transparence des cœurs où l'utopie de Clarens fonde ses espérances et trouve son échec : il est remarquable, surtout dans *l'Histoire du Chevalier Grandison*, que la réserve étant considérée comme un vice, le manque de confiance des personnages implique un amenuisement de vertu et de grandeur d'âme. Le portrait de Grandison en tant qu'exemple de perfection, rectitude et magnanimité n'a en effet qu'une tache, comme le remarque Harriet en écrivant à Lucy et comme souvent le lui reproche ouvertement Charlotte, sa sœur parfois trop vive : il a des réserves, il garde des secrets et n'ouvre pas complètement son cœur à ses amis. Cfr.

2.2 La vertu à l'épreuve : un modèle chrétien

Les malheurs de la vertu peuvent se lire, nous l'avons vu, comme faisant partie d'une réflexion sur la présence de la souffrance et sur son pendant, la quête du bonheur.

Autrement dit, la recherche du bonheur, cette invention du dix-huitième siècle selon Robert Mauzi,²⁹⁰ trouve son correspondant dans la réflexion sur la présence du mal et sur sa fatalité, se trouvant de la sorte à être un des pôles d'un problème à deux volets : la possibilité du bonheur se trouve toujours tragiquement (pathétiquement) confrontée avec le scandale de la présence du mal.

Si le siècle, ainsi que Mauzi l'a montré, foisonne de traités qui non seulement s'évertuent à saisir l'essence ontologique du bonheur, mais s'efforcent de définir les pratiques et les comportements qui puissent le promouvoir et le favoriser, dans la visée de développer des véritables techniques dans l'art de vivre (ce que Foucault appelait *bios technai*²⁹¹), il semble aussi angoissé par la présence du mal, son contrepoids.

Le bien ne triomphe pas toujours, voire pas souvent ; même la vertu ne protège pas la créature vertueuse des coups du destin.

Il se trouve que dans la plupart des cas le méchant est récompensé, tandis que le sort accable le vertueux de coups, ainsi que le marquis De Sade tiendra à cœur de le démontrer pendant le troisième tiers du siècle.

Sous quelle étoile fatale faut-il que je sois née, me dis-je, pour qu'il me soit devenu impossible de concevoir un seul sentiment vertueux qui n'ait été aussitôt suivi d'un déluge de maux, et comment se peut-il que cette providence éclairée dont je me plais d'adorer la justice, en me punissant de mes vertus, m'ait en même temps offert aussitôt au pinacle ceux qui m'écrasaient de leurs vices ?²⁹²

se demande la vertueuse Justine, que le sort persécute et qui voit triompher ses persécuteurs dans le monde, alors qu'elle se retrouve toujours sans défense contre le malheur, la détresse et contre les vices d'autrui.

2.2.1 Le livre de Job : présence et transformations

²⁹⁰ Robert MAUZI, *L'idée de bonheur au XVIIIe siècle*, Paris, Colin, 1960.

²⁹¹ Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité* vol. II, *Le souci de soi*, p.

²⁹² Donatien-Alphonse François marquis DE SADE, *Les infortunes de la vertu*, Paris, Gallimard, 1970, p. 245-246. Il nous semble que l'opération de bouleversement des codes du roman sentimental que Sade met en œuvre dans ses ouvrages autorise à le citer ici parmi les exemples des usages qu'on a fait du *topos* des épreuves de la vertu.

La vertu à l'épreuve, envisagée sous ce jour, nous apparaît comme un thème originellement chrétien : il ne nous a pas paru un hasard qu'on ait donné le titre de *Job, mon ami*²⁹³ à un recueil d'essais sur le bonheur et le mal au siècle des Lumières : la figure de Job se pose en représentant de la situation de l'homme des Lumières, déchiré entre la recherche, optimiste, du bonheur et une réalité qui semble parfois démentir cet optimisme.

Job est la figure de la vertu persécutée. Depuis Richardson jusqu'aux romans de la fin du siècle, qui, à travers la reprise rousseauiste du modèle richardsonien, lui font suite, la présence du livre de Job fait surface à maintes reprises.

Il se présente à la fois comme un noyau thématique, les épreuves de la vertu, et comme une démarche diégétique, car le récit des malheurs de Job est précisément structuré sur le modèle d'architecture textuelle proposé par Aristote dans la *Poétique* et ses reflets font échos dans l'organisation de la diégèse de plusieurs romans.²⁹⁴

Grâce à l'articulation entre ces deux dimensions, la figure du juste persécuté nous mène au cœur même du problème de la représentation du pathétique au dix-huitième siècle : un thème éthique acquiert une dimension esthétique, car le plaisir (vertueux) des larmes séduit le spectateur et l'exhorte (au moins est censé l'exhorter, par les théoriciens autant que par les « metteurs en place » de la représentation pathétique) à tenir une conduite orientée selon l'éthique et consciente, surtout face aux situations psychologiquement difficiles.

Job est donc l'archétype chrétien de l'invocation pathétique du juste au moment de l'infortune, de la détresse et de l'apparent abandon de la part de Dieu et son pendant, la reconnaissance de l'insondabilité des décrets divins et de la petitesse de la créature et la réconciliation avec la divinité qui en est la conséquence.

Parmi les *topoi* du répertoire chrétien repris par le roman, la figure de Job fait appel à la mémoire du lecteur et l'insère dans un dispositif narratif où l'histoire devant ses yeux prend consistance et profondeur dans sa relation à la figure archétypale, sur le modèle qui a été proposé par Murray L. Brown à propos de l'herméneutique visuelle de Richardson.

²⁹³ Bronislaw BACZKO, *Job, mon ami Promesses de bonheur et fatalité du mal*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁹⁴ La structure diégétique du livre de Job présente une première grande tripartition, qui en bat le *tempo* narratif et en définit la structure : une situation primaire de bonheur et de paix avec la divinité ; une deuxième situation de malheur, de discordance avec dieu suite à l'intervention du principe du mal, qui met la vertu de Job à l'épreuve ; une partie finale de restauration du bonheur, une fois l'impossibilité reconnue, pour l'homme, de comprendre le projet divin et sa justice, constat auquel fait suite la décision de s'abandonner à la toute-puissance divine et de suivre la loi de dieu.

Nous allons voir de plus près le dispositif diégétique et herméneutique déclenché par la présence archétypale du *topos* et, dans la suite du chapitre, comment les mutations dans l'interprétation de celui-ci (dans le contexte d'un effritement des significations du répertoire chrétien à l'avantage des nouveaux sens laïques) se reflètent dans la structure du récit et engendrent des sens originaux (et des nouvelles inquiétudes).

Brown a montré, dans son étude sur les « tableaux parlants » (« *speaking pictures* ») dans *Pamela*, comment Richardson appelle en permanence son lecteur à recourir à des images extratextuelles.

Celles-ci constituent des points d'intersection entre langage verbal et langage iconique qui forment, au sein de l'écriture romanesque richardsonienne, un réseau d'images doté de sens qu'il appelle « *iconotext* »²⁹⁵ et qui joue dans la compréhension par le lecteur autant que le texte proprement dit.

Dans son étude, Brown rapproche ces images des livres d'emblèmes, dont la production et la diffusion avaient été remarquables parmi les lettrés européens à partir du seizième siècle. Un exemple est celui qui est à l'œuvre lorsque Pamela s'exclame : « *[d]on't I beseech you, drive your poor Pamela upon a rock* »²⁹⁶ : elle a à l'esprit, et la transmet au lecteur, une image assez claire, celle de la jeune fille sur le rocher au milieu de la mer, que Brown retrouve dans plusieurs livres d'emblèmes, dont le plus connu de l'époque sur le sol britannique, la *Minerva Britanna* de 1612.²⁹⁷

De même, et après un article de Anthony Kearney paru sur la revue *Philologus*, l'image récurrente de l'oiseau et du chasseur renvoie à la tradition biblique, qui assimile souvent le mal, l'ennemi, au chasseur.²⁹⁸

Brown tire de ces prémisses la conclusion, que « *Speaking pictures mark Richardson methodology as well as suggesting underlying theological and epistemological assumptions* »²⁹⁹ et interprète la présence de l'iconotexte derrière la diégèse richardsonienne comme une prise de position de l'auteur : « [...] Richardson suggests that

²⁹⁵ BROWN Murray L., « Learning to Read Richardson: *Pamela*, 'Speaking Pictures,' and the 'Visual Hermeneutic' », *Studies in the Novel* 25 (1993), p. 129-51. BROWN, « Learning to Read Richardson: *Pamela*, 'Speaking Pictures,' and the 'Visual Hermeneutic' », *Studies in the Novel* 25 (1993), p. 129-51, p. 129-131.

²⁹⁶ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1971, p. 108.

²⁹⁷ BROWN Murray L., *op. cit.*, p. 132.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 134 et ss.

²⁹⁹ BROWN Murray L., *op. cit.*, p. 143.

just as Pamela replicate larger pictures, his narratological stance replicates a larger theological scheme ».³⁰⁰

La vertu persécutée fonctionne, pour les lecteurs du dix-huitième siècle, dans le même sens que la métaphore de l'oiseau et du chasseur : elle renvoie au récit biblique, notamment à Job, et contribue à la construction de sens que la lecture opère sur le texte.

Lorsque les lecteurs se trouvent face à l'histoire de la vertu persécutée, c'est le tableau des souffrances de Job qui modèle leurs attentes, au moins il le fait parmi les lecteurs des premiers romans « sentimentaux » où le thème apparaît et avant qu'il ne soit devenu un véritable *topos* littéraire.

À l'heure de ses épreuves, de la plus rude surtout qu'est le viol dans la maison de la Sinclair, c'est au livre de Job que Clarissa fait d'abord recours ; la méditation qu'elle écrit à cette occasion (elle a été rédigée le 18 juin, cinq jours après le viol, selon la chronologie interne du roman et gardée dans le paratexte des *Meditations Collected from the Sacred Books*), publiée séparément après le roman dans le recueil des *Meditations*, est une paraphrase du livre de Job adaptée à la situation de Clarissa : la reprise littérale des passages où le juste maudit le jour de sa naissance, car il se rend compte que Dieu a détourné son regard de lui et que le méchant triomphe de sa personne.

De même, lors de son emprisonnement pour dettes dans la maison délabrée des Rowland, la Bible de Clarissa s'ouvre directement sur le livre de *Job* et sur l'*Ecclésiastique*.

La scène rappelle de près les persécution des martyres : d'un côté Clarissa souffrante et prisonnière dans un lieu misérable qui refuse de manger depuis plusieurs jours, de l'autre Sally Horton qui la provoque et qui rit d'elle.

Elle est décrite par la plume de Belford à Lovelace :

Well, but, *Miss Harlowe*, cried Sally, do you think these *forlorn* airs pretty ? You are a good Christian, child. Mrs Rowland tells me she has got you a Bible book—Oh there it lies !— I make no doubt but you have doubled down the *useful places*, as honest Matt Prior says. Then rising, and taking it up— Ay, so you have— The *Book of Job* ! One opens naturally here, I see— *My* mamma made me a fine Bible scholar.— *Ecclesiasticus* too !—That's Apocrypha, as they call it— You see, Miss Horton, I know something of the book.³⁰¹

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 144.

³⁰¹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1061.

Pour les lecteurs de l'époque, Clarissa, figure de la vertu persécutée, n'est pas encore le modèle de Justine, elle est, ainsi que l'a écrit Erickson « [...] a womanly hero of virtue and wisdom who combines in herself qualities of the two chief moral exemplars of scriptures, Job and Christ, with more of the former than of the latter ».³⁰²

Regardées sous ce jour, les épreuves de la vertu acquièrent une nouvelle épaisseur ontologique.

Les deux parties du syntagme, la « vertu » et l'« épreuve », toutefois, se transformeront au fil du siècle et travailleront l'archétype jusqu'à le transformer largement.

C'est sur ces changements que nous allons maintenant nous interroger.

2.2.2 *Les épreuves de la vertu*

La vertu a besoin d'être mise à l'épreuve car elle est considérée, dans l'éthique puritaine que Richardson partage, comme un exercice continu et non comme un caractère acquis une fois pour toutes.

Le juste même, ou peut-être le juste surtout, est susceptible de voir sa vertu examinée par la puissance divine, à travers une série de malheurs, de difficultés et de souffrances qui mettent en relief sa grandeur d'âme et sa capacité à agir en bon chrétien même dans les plus grandes difficultés. Le but de l'épreuve est l'exaltation du juste, quand celui-ci reste tel, c'est-à-dire obéit aux préceptes divins même dans les moments d'adversité, sans jamais osé mettre en question la justice céleste.

L'idée de la nécessité de l'épreuve afin de s'assurer de la vertu de l'autre relève évidemment de l'idéologie chrétienne, et est mise en récit dans le livre de Job.

L'expression la plus efficace pour saisir pleinement le sens que, dans l'éthique et la théologie puritaine, l'épreuve remplit, est donnée par Richardson même, dans les *Méditations* de Clarissa « Clarissa was to be an exemple of suffering virtue, according to the Christian System. She was to be tried as gold in the fire of affliction »³⁰³.

³⁰² Robert A. ERICKSON, « "Written in the Heart" : *Clarissa* and Scripture », in David BLEWETT (éd.), *Passion & Virtue : Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 170-209, p. 195.

³⁰³ Samuel RICHARDSON, *Meditations Collected from the Sacred Books ; And Adapted to the Different Stages of a Deep Distress ; Gloriously surmounted by Patience, Piety, and Resignation. Being those mentioned in the History of Clarissa as drawn up by her for her own Use*, Londres, Osborn et al., 1750, in Jocelyn HARRIS et al., *Samuel Richardson's Published Commentary on Clarissa, 1747-65*, Londres :

Ce sont les personnages mêmes à suggérer chez Richardson cette clé interprétative : Job est le livre préféré de Clarisse, comme le déclare Lovelace, qui s'évertue à le citer, vers la fin du roman.³⁰⁴

Ce livre poétique de la Bible est visible tout le long du récit en filigrane dans les textes de Richardson et sa très grande présence dans la formation de la *Weltanschauung* des personnages richardsoniens est témoignée par les *Méditations* de Clarissa.

Ce texte, imprimé en 1750 pour circuler dans le cercle des amis intimes de l'auteur, se compose de 36 « méditations », c'est-à-dire de collations de passages tirés du livre de *Job*, des *Psaumes* et des deux apocryphes (que les puritaines considéraient d'inspiration divine),³⁰⁵ l'*Ecclesiasticus* et *La sagesse de Salomon*, peut être considéré comme le journal intime spirituel de son autrice, supposée être, dans la fiction, la protagoniste du roman.

Si dans le roman la figure de la « divine Clarissa » n'est en effet regardée que de l'extérieur, ces 36 morceaux nous fournissent le portrait (filtré par la loupe biblique) de l'intériorité de la jeune fille, meulée et modelée à travers le recours constant à la lecture du texte sacré.

Le travail d'adaptation que Clarissa est censée accomplir sur le texte va de pair avec une construction identitaire qui passe par celui-ci et que témoigne, la majorité des passages extraits de Job étant donnée, de l'immense importance que ce livre possède dans la construction du roman : il n'y est pas sous la forme de la citation, il est plus intimement fondu dans la fibre du tissu qui constitue la narration et dans l'idéologie qui informe la structure même du récit, ses tensions profondes.

La foi de Clarisse, pareille à celle de Job, est un exemple pour ceux qui l'entourent et elle est mise à dure épreuve.

L'épreuve de la vertu est donc le pivot autour duquel l'intrigue construit sa profondeur psychologique et éthique, puisqu'en son absence l'essence morale et psychologique des protagonistes ne serait pas visible. Le thème est présent dans tous les romans richardsoniens : *Pamela*, *Clarissa* et *Charles Grandison*.

Pickering & Chatto, 1998, vol. 1, p. 202-203 dans la réimpression anastatique, (p. 30 dans l'édition originale), introduction à la méditation XIV. Nous soulignons.

³⁰⁴ S. Richardson, *op. cit.*, p. 982.

³⁰⁵ Ainsi que Erickson l'explique. Robert A. ERICKSON, « Written in the Heart » : Clarissa and Scripture, in David BLEWETT (éd.), *Passion & Virtue : Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 170-209, p. 176.

Cette phrase de Clarisse : « [...] people in adversity, which is the state of trial of every good quality³⁰⁶, should endeavour to preserve laudable customs, that if sunshine return they may not be losers by their trial »³⁰⁷ n'est que le résumé de la première partie du livre biblique.

Nous pouvons affirmer avec plusieurs critiques que le modèle biblique informe l'écriture richardsonienne et la construction identitaire des personnages, à l'instar de l'autobiographie spirituelle des puritains. Erickson, comme déjà Griffin-Wolff, retrouve ce procédé dans les dispositifs narratifs de *Clarissa* et de *Pamela*.

En ayant analysé en détail les allusions directes ou indirectes à la Bible dans *Clarissa*, il reporte que la plupart de celles-ci sont tirées de l'Ancien Testament et, parmi cette seconde catégorie, la majorité vient du livre de Job, « most are to the Old Testament, with Job predominating ».³⁰⁸

Nous sommes transportés dans une couche plus profonde que la prescription éthique des manuels de conduite dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, car ici l'écriture (et l'Écriture) devient forme (et formation) de l'intériorité.

La première des *Meditations* de Clarissa, publiées séparément après le roman,³⁰⁹ est une paraphrase du livre de Job adaptée à la situation de Clarissa (elle a été rédigée le 18 juin, cinq jours après le viol).

Ainsi que le remarque Erickson « she writes herself into the book of Job and thereby into her own scripture, but by so doing she allows scripture to influence her living experience in the most immediate form of writing to the moment. She must begin with a course in which Job, innocent of intentional fault, brings down on himself what Clarissa's father has brought down on her ».³¹⁰

Le travail que Clarissa accomplit sur le texte scripturaire en est un de commentaire et d'intériorisation.

Il sera peut-être utile de résumer en grande ligne le livre de Job, pour en saisir les moments les plus saillants et de montrer les adaptations que Clarissa en fait dans ses commentaires.

³⁰⁶ Nous soulignons.

³⁰⁷ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or the History of a Young Lady*, op. cit., p. 282.

³⁰⁸ Robert A. ERICKSON, op. cit., p. 197. il relève que Lovelace aussi cite la Bible une dizaine de fois.

³⁰⁹ Et avec le texte dans l'édition de 1750.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 197-198

Le livre s'ouvre sur la condition heureuse du juste, préféré par la divinité du fait de la droiture de sa conduite et de sa morale.

Job, l'homme pieux, est chéri par Dieu et montré en tant qu'exemple de piété, d'intégrité et d'obéissance ; toutefois, Satan, prince des ténèbres, principe du mal et « accusateur »³¹¹, insinue un germe de doute chez la puissance divine : oui, Job est pieux, juste, presque un saint, mais sa foi et son obéissance n'ont jamais été examinées.³¹²

La foi de Job (ainsi que l'obéissance de Clarisse) ne serait qu'une dette de gratitude, sa vertu un exercice facile à pratiquer, monnaie d'échange dans l'achat du bonheur ; mais au premier signe de vent, ce palais de sable s'écroulerait.³¹³

C'est alors que Dieu, relevant le défi du Malin, laisse Job entre ses mains et que la vertu d'abord monolithique de Job va se nuancer dans une série de questions éthiques qui hantent encore de nos jours la philosophie morale autant que la théologie.

D'abord, Job supporte patiemment les malheurs, confiant toujours en Dieu ; mais, en haut, Satan, pas encore satisfait de la cruauté exercée sur l'homme, suggère à Dieu de le couvrir de plaies et de le remplir de souffrances.

Il a perdu tous ses biens, tous ceux qui lui étaient chers, mais son corps n'a pas encore subi aucune blessure ; frappé dans sa personne, il devra céder au désespoir et perdre sa confiance en la bonté et la justice divines.³¹⁴

En effet à ce point de la narration, Job, déjà exaspéré par la suite de malheurs qui le frappent et souffrant cruellement, commence à douter de la justice universelle et à concevoir une *Weltausschaung* qui le rapproche du pessimisme de l'*Ecclesiaste* ;³¹⁵ il maudit le jour de sa naissance.³¹⁶

³¹¹ Job, I, 7. Et l'éternel dit à Satan : toi, d'où viens tu ? / et Satan répondit : Je viens de parcourir la terre / voulant d'accusateur remplir mon ministère.

³¹² Job, I, 9-10. S'il te craint, dit Satan, il a sa récompense, / n'as-tu pas aplani sous ses pieds les chemins ? / Et n'as-tu pas béni les œuvres de ses mains ? / Par tes soins paternels son bétail multiplie / Et la reconnaissance au bienfaiteur vous lie.

³¹³ Job, I, 11. Mais que ta main sur lui s'étend un seul moment, / et sa vertu sera cette ombre qui s'efface, / tu le verras demain te blasphémer en face.

³¹⁴ Job, II, 3-5 : As-tu considéré mon zélé serviteur, / homme sincère et droit, Job, lui dit le Seigneur ? / Bien que je laisse agir ta malice exécrable / sa vertu comme un roc demeure inébranlable. / Satan dit : Notre vie est ce qu'on a de cher, Étends ta main sur lui, frappe ses os, sa chair, / et sa vertu sera l'empreinte qui s'efface, / alors tu le verras te blasphémer en face.

³¹⁵ Nous rapportons ici quelques-uns de ces passages, car leurs accents seront repris dans la représentation du pathétique masculin vers la fin du siècle. Notamment, l'image de la fleur par Goethe, dans la traduction des chants d'Ossian que Werther lit à Charlotte lors de la scène du baiser, la plus touchante du roman ; celle de la vie comme fatigue, douleur et tourment deviendra presque un *topos* dans la représentation sentimentale de la

La première des Méditations de Clarisse reprend ce passage après le viol.

Touché dans sa personne, Job commence à se plaindre de son sort, à déprécier sa vie et à invoquer la mort. Ces actions sont notamment considérées des sacrilèges, des péchés dans l'éthique biblique, car elles sous-entendent la révolte de la créature contre le créateur, l'idée d'être le maître de sa propre vie et la méconnaissance de la toute-puissance céleste, de sa grandeur et de l'impossibilité, pour l'homme, de connaître le projet divin.

Pamela, la première des héroïnes chrétiennes richardsoniennes, témoigne la présence de ce genre d'interprétation dans la première moitié du dix-huitième siècle et clarifie le sens donné au livre par son époque.

Pendant son emprisonnement dans la maison de campagne de Mister B., au comble du désespoir après une tentative de fuite qui n'a abouti qu'à des blessures physiques (la jeune fille ayant cherché à chevaucher le mur en grim pant, les briques lui sont tombées sur la tête), la protagoniste songe au suicide. Elle regarde l'étang et voudrait mettre fin à ses jours en s'y noyant, pour échapper à ses malheurs et susciter la pitié de ses geôliers.

La jeune fille enregistre ses pensées dans le journal intime qu'elle écrit en forme de lettres adressées à ses parents et les articule dans la forme d'un dialogue avec soi-même :

I was once rising, so indulgent was I to this sad way of thinking, to throw myself in : But again , my Bruises made me slow ; and I tought, What art thou about to do, wretched Pamela ? how knowest thou, tho' the Prospect be all dark to thy short-sighted Eye, what God may do for thee, even when all human Means fail ? God Almighty would not lay me under those sore Afflictions, if he had not given me Strenght to grapple with them, if I will exert it as I ought. [...] Then, thought I, who gave thee, presumptuous as thou art, a Power over thy Life ? Who authoriz'd thee to put an End to it, when the Weakness of thy Mind suggests not to thee a Way to preserve it with honour ? How knowest thou what Purposes God may have to serve, by the Trials with which thou art now tempted ? Art thou to put a Bound to God's Will, and to say, Thus much will I bear, and no more ? And, wilt thou dare to say, that if the Trial be augmented, and continued, thou wilt sooner die than bear it ?

souffrance de personnages masculins vers la fin du siècle, surtout dans l'air linguistique français. Nous approfondirons les analyses de ces analogies au cours des chapitres suivants. Job, XIV, 1-2 : L'homme né de la femme a des destins bien courts / et l'agitation remplit ses tristes jours. / Il sort comme une fleur qu'on coupe et jette à terre, / et s'enfuit promptement comme une ombre légère ; XIV, 22 : Pendant qu'il vit sa chair endure la souffrance, / son âme des douleurs soutient la violence ; XV, 35 : On les verra toujours au sein des tourments / Leur vie est un labeur, sans cesse ils imaginent / dans leur cœur ténébreux des fraudes qu'ils machinent.

³¹⁶ Job, X, 19-22. Que ne m'a-t-on, avant ma destinée amère / au sépulcre porté du ventre de ma mère ! / Mes jours ne sont-ils pas en nombre limité, / cesse donc, laisse-moi dans la tranquillité ; / que je respire au sein de mes horreurs funèbres, / avant que de plonger dans le sein des ténèbres / dans la terre des morts d'où l'on ne revient pas / dans la nuit éternelle et noire du trépas, / où l'homme pour jamais referme sa paupière, / mystérieux séjour sans ordre et sans lumière.

This Act of Despondency, thought I, is a Sin, that, if I pursue it, admits of no Repentance, and can therefore claim no Forgiveness.³¹⁷

Ce récit atteint, plus tard, le but que toute représentation pathétique se propose : il émoit le dur Monsieur B. et le persuade de l'innocence de Pamela et de la vérité de sa vertu.

He was very serious at my Reflections, on what God enabled me to escape. And when he came to my Reasonings, about throwing myself into the Water, he said, Walk gently before ; and seem'd so mov'd, that he turned away his Face from me ; and I bless'd this good Sign, and began not so much to repent at his seeing this mornful Part of my Story.³¹⁸

Ici, la représentation du pathétique féminin suscite et engendre celle du pathétique masculin : aux larmes et au désespoir de la jeune fille correspondent les larmes de Mister B. et sicelles de la première peuvent être interprétées comme une demande de grâce et de secours à l'égard de Dieu, celles du deuxième sont des larmes d'émoi qui le conduiront au repentir. Nous analyserons ce modèle dans un chapitre à part.

Pour en rester à l'interprétation que du livre de Job donne Pamela, elle se refait aux reproches du dieu biblique face au désespoir de Job : « How knowest thou what Purposes God may have to serve, by the Trials with which thou art now tempted ? ». La créature n'est pas à même de comprendre les desseins divins dans leur grandeur et ne peut que se borner à supporter ses épreuves, car elle n'en connaît pas la finalité.

³¹⁷ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1971, p. 152-153. trad. Prévost, in *Œuvres de Prévost*, [1810-1816], Genève, Slatkine, 1969, t. XVII, p. 372-373 : Ces tristes pensées me plurent si fort, que je me levai pour aller m'élancer dans l'eau ; mais j'étoi si meurtrie, que je pouvais à peine me remuer. Que vas-tu faire, misérable Pamela, dis-je ? Et, quoique tu ne voyes que ténèbres et qu'obscurité autour de toi, sais-tu ce que la Providence divine peut faire pour toi, lorsque tous les secours humains te manqueront ? Oui, dis-je, le Dieu tout-puissant ne m'auroit pas exposée à de si grandes afflictions, s'il ne m'avait pas donné en même-temps la force pour les supporter, pourvu que je veuille en faire usage. [...] D'ailleurs, qui est-ce qui t'a donné quelque pouvoir sur ta propre vie, présomptueuse que tu es ? Es-tu en droit de la finir dès le moment que ton esprit borné ne te suggère aucun moyen de la conserver avec honneur ? Sais-tu quelles vues Dieu peut avoir dans les épreuves auxquelles il t'expose ? Dois-tu mettre des bornes à la volonté de Dieu, et dire : je veux souffrir jusque là et pas davantage ? Et oseras-tu dire que, si tes afflictions continuent, ou sont même augmentées, tu aimeras mieux mourir que de les supporter ? Cette action de désespoir, dis-je encore en moi-même, est un crime, qui, si je m'y abandonne, ne sera susceptible d'aucune repentance, et qui sera, par conséquent, irrémissible.

³¹⁸ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, *op. cit.*, p. 208-209 ; trad. Prévost, in *Œuvres de Prévost*, [1810-1816], Genève, Slatkine, 1969, p. 526-527. Il me parut fort sérieux à la lecture de mes réflexions sur le malheur auquel Dieu m'avoit fait la grace d'échapper. Et quand il en vint à mes raisonnements sur ma résolution de me jeter dans l'eau : Promenez-vous doucement, me dit-il avec une si grande émotion, qu'il tourna son visage de l'autre côté pour me la dérober. Je me félicitai de ce bon signe, et commençai à n'avoir plus tant de regret qu'il vît cette triste partie de mon histoire.

Cette même interprétation demeurera encore vers la fin du siècle, sous la plume de l'italien Giovan Battista Giovio et par bouche du jeune Alfonso, protagoniste d'un roman sentimental proche de la veine pastorale que nous aurons occasion d'analyser de plus près dans les chapitres suivants. La transposition de la même attitude du personnage féminin à celui masculin mérite notre attention, car les deux situations sont très proches. Le jeune homme ayant tenté de se suicider, suite à une série d'injustice de la part de la société, incarnée par le père de sa bien-aimée, se rend compte de son erreur et demande pardon à Dieu :

poi, volto Alfonso a sentimenti più eccelsi, alzò al ciel gli occhi, e con intenso rammarico domandò al Creatore perdono del pazzo ardir suo, della sua disperazione, e sentì al fondo che manca di vero coraggio il suicida. La misericordia dell'Ente supremo fece scendere il balsamo della consolazione sulle di lui piaghe.³¹⁹

La même idée sera aussi exprimée par Julie, lorsqu'elle s'efforcera, dans la sixième lettre de la sixième partie, de persuader Saint-Preux du danger auquel il expose sa vertu en restant célibataire à Clarens (le but de Julie est d'amener le philosophe à épouser Claire, la « meilleure partie de [elle] même »³²⁰).

En l'exhortant à ne pas reposer toute sa confiance en ses propres forces et à craindre ainsi qu'elle le fait que la « hauteur philosophique ne dédaigne la simplicité du Chrétien »³²¹, Mme de Wolmar rappelle à Saint-Preux la caducité des projets humains et la faiblesse des créatures face à l'omniscience de l'être divin : « Que tous nos projets doivent être ridicules, que tous nos raisonnements doivent être insensés devant l'Être pour qui les temps n'ont point de succession ni les lieux de distance ! ».³²²

Malgré les fortes ressemblances, toutefois, le sens donné à l'apostrophe de mémoire biblique a subi un glissement essentiel entre Richardson et Rousseau, car le contexte où elle se trouve en conditionne la lecture et l'interprétation.

³¹⁹ Giovan Battista Giovio, *Il sepolcro sulla montagna*, in *Alcune prose del conte Giambattista Giovio*, Milano, Silvestri, 1824, p. 161.

³²⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1964, p. 670 (lettre VI de la sixième partie,) ; Julie se réfère aussi à Claire comme à « une autre Julie » dans la lettre XI de la sixième partie, p. 741.

³²¹ *Ibid.*, p. 672.

³²² *Ibid.*, p. 673.

Pour en saisir les nuances, une réflexion et une analyse préalables sur le travail accompli par Rousseau sur le modèle richardsonien sont indispensables et obligatoires.

2.2.3 *Julie et Clarisse*

Nous avons déjà présenté dans le premier chapitre les liens qui existent entre les deux romans, ceux que Rousseau même reconnaissait autant que ceux que les contemporains déduisaient de leur lecture des deux textes, deux des romans les plus lus de l'époque.

La présence, chez le citoyen de Genève, de plusieurs relations intertextuelles avec des nombreux textes —romanesques et non— est hors de doute.³²³

Dans les *Confessions*, Jean-Jacques avoue que son éducation l'a précocement laissé en butte aux saillies de l'imagination, une imagination chauffée par les nombreuses lectures romanesques qui ont étayé les nuits de l'enfant et de son père Isaac :

Je n'avais aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus. Je n'avais rien conçu, j'avais tout senti. Ces émotions confuses, que j'éprouvais coup sur coup, n'altéraient point la raison, mais elles m'en formèrent une d'une autre trempe, et me donnèrent de la vie humaine des notions bizarres et romanesques, dont l'expérience et la réflexion n'ont jamais bien pu me guérir.³²⁴

Dans le cadre du complexe réseau qui s'irradie de et à la fois converge vers le roman de Rousseau, la présence du modèle richardsonien n'est pas négligeable³²⁵ et une analyse de

³²³ Henry COULET, « *La Nouvelle Héloïse* et la tradition romanesque française », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXVII, 1966-68, p. 35-55. Le colloque international « Le modèle de Julie. Sources et postérité de *La Nouvelle Héloïse* », organisé en 2011 par le Centre Interdisciplinaires d'Études des Littératures d'Aix-Marseille et par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIIIe siècle l'Université de Provence, auquel nous avons eu le plaisir de participer, a bien montré l'existence de cette pluralité de modèles dans le roman et la possibilité de leur coexistence.

³²⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Confessions*, Paris : Gallimard, 1973, p. 8.

³²⁵ Jean-Louis LECERCLE, *Rousseau et l'art du roman*, P. 117-118, propose la thèse que Rousseau n'ait pas lu Clarissa lors de la rédaction de Julie et qu'il n'ait pas eu trop d'admiration pour l'écrivain anglais.

Nous ne suivons pas cet auteur, lorsqu'il écrit que « Rousseau a utilisé cette forme [la forme épistolaire] autrement que Richardson. [...] Dans *Clarisse*, quoique les voix deviennent multiples, la technique est sensiblement la même [que dans *Pamela*]. Par contre, dans *Julie*, chaque lettre en modifiant par elle-même la situation est un élément actif dans le drame. En réalité, la ressemblance la plus profonde qu'il y ait entre Rousseau et Richardson résulte du fait que leurs romans sont des romans bourgeois, avec des héros bourgeois. »

La comparaison de la forme de *Pamela* avec celle de *Clarissa*, et l'étonnante conclusion qu'il n'y ait que peu ou pas de différence entre les deux romans sont tout à fait démenties par une lecture attentive des deux textes ; l'affirmation que les lettres seraient des éléments actifs dans *Julie* et non dans *Clarisse* est encore plus étonnante si on réfléchit au rôle joué par la correspondance clandestine avec Lovelace dans le déclenchement et le successif déroulement de l'action, que c'est par le biais des lettres (souvent contrefaites) que les stratagèmes du libertin prennent forme et se révèlent efficaces et que ce sont toujours les lettres qui causent les états d'âme autant que les actions des différents personnages (qu'on songe à l'empirement de l'état de

près de l'usage que Rousseau fait du modèle de Clarisse amène des résultats intéressants pour une étude du pathétique masculin et sa dérivation du modèle féminin, autant que pour les évolutions de ce corpus de texte qu'on nomme « roman sentimental ».

Partant d'une interprétation de l'épreuve en clé psychologique, Gregory Ulmer reconnaissait que, si au niveau explicite c'est la vertu à devoir être prouvée par ce biais, un dispositif plus complexe se révèle exister sur le plan symbolique : « the purpose, as in all of the trials in both books, is ostensibly to test the protagonists' virtue, but in fact it is to alter or subvert the protagonists' will by imposing upon them an external will which must be adopted, in Mr Harlowe terms, "cheerfully" ». ³²⁶

Les épreuves (qui même rentrant dans le cadre eschatologique esquissé ci-dessus, sont imposées par le biais d'intermédiaires) feraient partie d'une stratégie de manipulation et ne viseraient qu'à déposséder les protagonistes de leur volonté afin de leur imposer celle des autres : en effet, les épreuves des Harlowe sont visées à faire céder Clarisse à la proposition de mariage de Solmes, et, en ultime instance, à la volonté de James et Arabella qui veulent la dépouiller de l'héritage que son grand-père lui a légué et agrandir le patrimoine et le prestige familiaux par la fortune de Solmes ; Lovelace soumet Clarisse aux épreuves afin de la « subjuguier », comme lui-même s'exprime, c'est-à-dire de la réduire à la situation d'être obligée de faire sa volonté : vivre librement avec lui et abjurer à la vertu sur laquelle la jeune fille fonde son identité. Clarissa en sorte triomphante, car sa vertu est « à toute épreuve » et car, grâce à sa fréquentation constante des textes bibliques, la jeune fille réussit toujours à rester fidèle à l'idéal chrétien.

De la même manière, dans *Julie*, Saint-Preux, qui prend la place de Clarisse, est soumis à plusieurs épreuves d'abord par Julie elle-même (l'amante) et après par Wolmar, représentant de l'institution familiale, donc remplaçant des Harlowe.

santé de Clarissa après les lettres des siens, ou aux réactions très violentes de Lovelace aux lettres où Belford lui décrit l'état altéré de la santé de la jeune fille ou sa mort). La lettre est un ressort actif dans le dispositif diégétique du roman de Richardson autant, sinon davantage, que dans celui de Rousseau, où on en retrouve plusieurs qui ne contiennent que des digressions moralisantes très longues et qui, bien que constituant l'essence du roman, n'apportent rien de concret à l'action.

Le parallèle entre les deux romans est d'ailleurs une constante dans la critique littéraire de l'époque autant que dans la pensée de Rousseau ; la vérité témoignée par les documents (correspondance de Rousseau, citations des romans richardsoniens dans son œuvre, parallèle qu'il propose dans ses écrits) et à la similarité des structures narratives des deux romans étant données, nous ne nous expliquons pas comment on puisse nier la liaison entre eux.

³²⁶ Gregory L. ULMER, « Clarissa et la Nouvelle Héloïse », in *Comparative Literature* 24, IV, 1972, p. 289-308, p. 295.

En effet, Julie lui impose l'éloignement du début de leur relation,³²⁷ elle gère la satisfaction de son désir et, ce qui correspond au viol de Clarisse, en acceptant d'épouser Wolmar, elle voue Saint-Preux à la castration symbolique, car il demeure dans l'impasse de ne pas pouvoir aimer *sinon totalement*, de ne pas pouvoir aimer *que* Julie et, à la fois, de ne pas pouvoir posséder l'objet de son désir, qui s'est donnée à un autre ; dans la deuxième partie du roman, Wolmar mettra à l'épreuve la vertu de Saint-Preux, lorsqu'il voudra s'assurer qu'il est « guéri » de sa passion de jeunesse pour sa femme. Nous examinerons les résultats de ces épreuves dans le chapitre dédié aux nouvelles figures d'amants, le chapitre 5.

Avant ces épreuves, voulant décrire l'ancien amant de Julie, Wolmar écrit en effet à Mme d'Orbe, ce que Ulmer ne manquait pas de remarquer, qu'il « est ardent, mais foible et facile à subjuguer ».³²⁸

La dimension qui se cache derrière l'idée du « *trial of virtue* », de l'épreuve de la vertu se configure dans le tableau ainsi esquissé comme une sorte de « *struggle for identity* »³²⁹.

Dans la lecture de Ulmer, le travail accompli par Rousseau sur le modèle richardsonien, qu'il reprend dans *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, en serait un d'inversion : Rousseau se proposerait, dans la rédaction de son roman, de renverser le modèle richardsonien et, à la fois, de trouver des solutions aux problèmes soulevés, mais non résolus par l'auteur de *Clarissa*.

L'idée d'inversion, bien qu'elle implique une adhérence de très près au modèle anglais, n'empêche pas que Rousseau l'ait profondément renouvelé et n'exclut pas, comme nous avons déjà précisé, la présence d'autres modèles et sources intertextuels dans le texte rousseauiste.

Ce qui nous intéresse est la liaison qui est entre le schéma intertextuel illustré ci-dessus et la représentation du pathétique. Celle-ci est soumise à des nombreuses et importantes transformations dans le roman rousseauiste.

Si Diderot est en effet le grand théoricien européen du pathétique bourgeois et tendre, Rousseau marque le point de départ de ses transformations successives dans l'univers romanesque.

³²⁷

³²⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 510, lettre XIV de la quatrième partie.

³²⁹ Gregory ULMER, *op. cit.*, p. 306.

Avec Rousseau, le thème de la vertu persécutée disparaît, pour laisser la place à celui des combats de la vertu. Nous pourrions dire, avec un mot d'esprit un peu hardi, que chez Rousseau la vertu n'est pas ou plus persécutée : c'est elle qui persécute.

Dans *Julie*, mais aussi dans l'anthropologie rousseauiste, la vertu est une condition de lutte éternelle contre soi-même, contre ses penchants, contre ses passions.

C'est ce que Mme de Wolmar affirme dans la lettre à Saint-Preux, lorsqu'elle souhaite le voir marié avec Claire, pour le délivrer d'autres tentations.

Il faut, tout comme chez Richardson et les puritains anglais, « être incessamment sur ses gardes », mais ici cet état de surveillance permanente se teint de pessimisme et de dégoût pour la vie (« courte pour le plaisir » et « longue pour la vertu »), là où chez Richardson il se résolvait dans la résignation paisible aux décrets de Dieu .

On supporte un état violent quand il passe. Six mois, un an, ne sont rien ; on envisage un terme, et l'on prend courage. Mais quand cet état doit durer toujours, qui est-ce qui le supporte ? Qui est-ce qui sait triompher de soi-même jusqu'à la mort ? O mon ami, si la vie est courte pour le plaisir, qu'elle est longue pour la vertu ! Il faut être incessamment sur ses gardes. L'instant de jouir passe et ne revient plus, celui de mal faire passe et revient sans cesse : on s'oublie un moment, et l'on est perdu.³³⁰

La communion avec la volonté divine qui suivait la résignation de Pamela ou de Clarissa et qui suivra, *mutatis mutandis*, celle de Mlle de Sternheim, qui faisait (et fera, car le roman de Sophie von La Roche est postérieure à Julie et en reprendra des points, ainsi que nous le verrons) la satisfaction et à la fois le bonheur des héroïnes n'existe plus pour Julie (mais elle reste tout de même un modèle pour les personnages masculins, car ses souffrances réuniront tous ceux qui l'aiment et réussiront à convertir l'athée Wolmar).

La mort survient la délivrer du fardeau du combat continu entre cette vertu austère et dure qui l'a obligé de se renier pendant des années et l'amour qu'elle n'a jamais pu faire taire dans son cœur, comme elle l'avoue dans la lettre *post mortem* à Saint-Preux.

Les amants rousseauistes prêchent la sévère vertu, mais le lecteur s'attendrit sur leurs souffrances et ne peut pas s'empêcher de s'apercevoir que la vertu est un fardeau bien lourd et que finalement, dans son combat avec le penchant « naturel » de la passion, elle n'a évidemment pas le dessus : c'est ce « premier sentiment » qui soutient Julie dans ses derniers instants et non pas la conscience de sa propre résignation à la volonté divine.

³³⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 667.

Il est vrai qu'elle remercie cette dernière d'avoir gardé son illusion « autant qu'elle était utile », mais ce n'est que l'amour qui aide Julie à faire face à la mort. Une mort d'ailleurs causée par l'amour, même si d'un autre genre (l'estampe —qui, insérée dans l'édition de 1764, avait été fort critiquée par Rousseau— représentant Julie se jetant à l'eau pour sauver son fils ne porte pas pour titre et commentaire « L'amour maternel » ?).

Relisons ce qu'écrit Julie mourante à son ancien amant :

Je me suis longtemps fait illusion. Cette illusion me fut salutaire ; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin. Vous m'avez crue guérie, et j'ai cru l'être. Rendons grâce à celui qui fit durer cette erreur autant qu'elle était utile : qui sait si, me voyant si près de l'abîme, la tête ne m'eut point tourné ? Oui, *j'eus beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur*. Il s'y réveille au moment où il n'est plus à craindre ; *il me soutient quand mes forces m'abandonnent ; il me ranime quand je me meurs*. Mon ami, je fais cet aveu sans honte ; ce sentiment resté malgré moi fut involontaire ; il n'a rien coûté à mon innocence ; tout ce qui dépend de ma volonté fut pour mon devoir : si le cœur qui n'en dépend pas fut pour vous, ce fut mon tourment et non pas mon crime. J'ai fait ce que j'ai dû faire ; la vertu me reste sans tache, et l'amour m'est resté sans remords.³³¹

La différence avec Clarissa ne saurait être plus grande. Pour l'héroïne richardsonienne, et dans l'éthique protestante dont elle est l'exemple, l'introspection et la détection des sentiments cachés demeurent essentielles à la pratique de la vertu et une phrase telle celle que Julie formule sur « ce sentiment resté malgré moi » qui « fut involontaire » et qui « n'a rien coûté à [s]on innocence » ne serait pas concevable, car la vertu consiste d'abord en la connaissance du cœur et en l'unité entre celui-ci et le comportement extérieur.³³²

Julie procède à une déresponsabilisation de la faute commise par amour : on retrouve là le mythe de l'amour-passion dont l'histoire a été avec une saisissante clarté exposée par Denis de Rougemont.

Le pathétique a ici la fonction de réhabiliter la puissance du sentiment au détriment de la vertu, qui constitue l'obstacle à la réalisation du désir et, par conséquent, du bonheur. Julie se déclare contente de mourir, car la mort survient au bon moment, la délivrant de la tentation et du danger que la présence de Saint-Preux représente pour elle. Le ciel met « à couvert » l'honneur de Mme Wolmar, ainsi qu'elle-même s'exprime.

³³¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 740-741.

³³² De même l'affirmation de Wolmar sur le « voile de sagesse et d'honnêteté » qui « fait tant de replis autour de son [de Julie] cœur, qu'il n'est plus possible à l'œil humain d'y pénétrer, pas même au sien propre » (lettre XIV de la quatrième partie, Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 509) contredirait largement la pratique puritaine de la détection des péchés secrets qu'on a vue à l'œuvre dans la construction de l'identité des personnages richardsoniens.

J'ose m'honorer du passé ; mais qui m'eût pu répondre de l'avenir ? Un jour de plus, peut-être, et j'étais coupable ! Qu'était-ce de la vie entière passée avec vous ? Quels dangers j'ai courus sans le savoir ! À quels dangers plus grands j'allais être exposée ! sans doute je sentais pour moi les craintes que je croyais sentir pour vous. *Toutes les épreuves ont été faites ; mais elles pouvaient trop revenir.* N'ai-je pas assez vécu pour le bonheur et pour la vertu ? Que me restait-il d'utile à tirer de la vie ? En me l'ôtant, le ciel ne m'ôte rien de regrettable, et met mon honneur à couvert. Mon ami, je pars au moment favorable, contente de vous et de moi ; je pars avec joie, et ce départ n'a rien de cruel. Après tant de sacrifices, je compte pour rien celui qui me reste à faire : ce n'est que mourir une fois de plus.³³³

Il est à noter ici la mention de l'épreuve et sa perte de consistance ontologique : « toutes les épreuves ont été faites ; mais elles pouvaient trop revenir » : la répétition annule l'effet de l'évènement et le rend éphémère, car infiniment répétable.

Le combat est continu et la distance entre Dieu et sa créature s'est davantage creusée par rapport au livre de Job. L'épreuve n'est plus suffisante pour rétablir l'état originel de bonheur, car la passion maîtrise, et de loin, tout autre sentiment de l'être.

De l'innocence que Julie réclame —et grâce au pathétique dont la situation des deux amants est peinte— à la déculpabilisation de l'adultère, la pas est bref.

Goethe, dans *Die Leiden des jungen Werther*, et Foscolo, dans *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, nous en donnent témoignage.

Werther, après la scène du baiser avec Lotte, que nous analyserons dans le chapitre 4, revenant dans sa pensée aux instants qui l'obligent de s'éloigner de son aimée et songeant qu'elle est promise à un autre, s'exclame : « *Und was ist das, dass Albert dein Mann ist ? Mann ! Das wäre denn für diese Welt — Und für diese Welt Sünde, dass ich dich liebe, dass ich dich aus seinen Armen in die meinigen reißen möchte ? Sünde ? Gut, und ich strafe mich dafür ; ich hab' sie in ihrer ganzen Himmelswonne geschmeckt, diese Sünde[...]* ».³³⁴

Bien évidemment, pour Werther la voix de la passion sanctionne la légitimité de son amour pour Charlotte davantage que la promesse d'un mariage bourgeois ne la relègue dans le péché. La force avec laquelle il revendique celui-ci est aussi le signe d'un basculement des valeurs qui sont sous-entendues à la représentation.

³³³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 741.

³³⁴ Ibid., p. 142 : Et qu'Albert soit ton mari, qu'est-ce que cela ? Ton mari ! Ce serait donc pour ce monde-ci — et c'est pour ce monde-ci que je commettrais un péché, n'est-ce pas, en t'aimant, en désirant t'arracher, t'entraîner de ses bras dans les miennes ? Un péché ? Soit, je m'en punis ; je l'ai savouré dans toutes ses célestes délices, ce péché [...]

Foscolo reste plus proche de Rousseau, quoiqu'en partant de la même situation que Goethe.³³⁵

Teresa est promise par son père, mais amoureuse de Jacopo. Les deux jeunes gens ont partagé des moments de douceur et sont unis par une communion de sentiments et de sensibilité, bien que séparés par le devoir filial de Teresa.

Ils ont, ainsi que Werther et Lotte, échangé un baiser, après lequel Jacopo comprend qu'il ne lui reste que le suicide pour sauver la vertu de sa bien-aimée et la paix de sa famille.³³⁶

Sa dernière lettre à Teresa a des tons analogues à ceux de la lettre de Julie à Saint-Preux : « Torno a te mia Teresa. Se mentre io viveva era colpa per te l'ascoltarmi ; ascoltami almeno in queste poche ore che mi disgiungono dalla morte ; e le ho riserbate tutte a te sola. Avrai questa lettera quando io sarò sotterrato ; [...] ascoltami come una voce che vien dal sepolcro ».³³⁷

Et voici ce qu'écrivait Julie : « J'en dis trop peut-être en ce moment où le cœur ne déguise plus rien... Eh! Pourquoi craindrais-je d'exprimer tout ce que je sens? Ce n'est plus moi qui te parle; je suis déjà dans les bras de la mort ».³³⁸

La mort innocente une confession qui, du vivant de son émetteur ou de son émetteuse, n'aurait pas été permise, car elle aurait constitué le premier pas vers l'adultère.

Et au moment suprême qu'elle représente, ce n'est pas, comme pour Clarisse, l'image de la miséricorde ou de la justice de Dieu qui console ou damne le mourant, mais l'image de l'être aimé (e) qui donne la force d'espérer dans une résurrection et une nouvelle naissance, dans un bonheur ultraterrestre : « Mais mon âme existerait-elle sans toi? Sans toi quelle

³³⁵ Les rapports entre les deux romans ont toujours été objet d'attention de la part de la critique. Carlo DAPELO, « Il Werther e l'Ortis », in *Lettere italiane*, V, 3, 1953, p. 176–186, rapporte deux documents qui se contredisent entre eux, une lettre de Foscolo à Goethe —du 16 janvier 1802—, où il admet la possibilité de la filiation de l'Ortis du Werther et celle, postérieure, du même à Bartholdy—du 29 septembre 1808—, où il trouve que la critique ait exagéré les ressemblances et négligé les différences entre les deux protagonistes. En effet, malgré les analogies entre les deux histoires, les deux protagonistes montrent des nombreuses dissemblances que nous examinerons dans les chapitres suivants et Foscolo place le drame personnel de son héros dans le cadre des événements politiques et sociaux de l'histoire italienne de son époque, tandis que Goethe ne fait qu'esquisser l'arrière-plan historique où les vicissitudes de Werther ont lieu.

³³⁶ Nous avons délibérément laissé de côté l'aspect politique du roman, très fort chez Foscolo qui avait fait partie de cette génération d'intellectuels italiens déçus par les campagnes napoléoniennes en Italie.

³³⁷ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Id., Opere*, Torino : Einaudi-Gallimard, 1995, 2 voll., vol. II. *Prosa*, p. 134. *Le proscritto*, p. 218 : Je reviens à toi, ma Thérèse ! Si pendant ma vie tu ne pouvais m'écouter sans crime..., écoute-moi maintenant... je te consacre le peu d'instans qui me séparent de la mort ; je les consacre à toi seule. Quand tu recevras cette lettre, la terre pèsera sur mon corps inanimé [...] entends ma voix, elle sort déjà du tombeau.

³³⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 743.

félicité goûterais-je ? Non, je ne te quitte pas, je vais t'attendre », ³³⁹ écrit encore Julie à son ami et, dans une dernière affirmation, paradoxale, du caractère sacré et de l'innocence de cet amour tourmenté qui faisait le charme du roman et de cette vertu qui faisait à la fois le tourment et la gloire de ses protagonistes, elle conclut : « La vertu que nous sépara sur la terre nous unira dans le séjour éternel ».

2.2.4 *Entre Clarissa, Julie et Werther : Mlle de Sternheim*

Nous avons déjà vu comme le roman de Sophie von La Roche ait récupéré le message originellement moralisateur de Richardson.

En effet, le *topos* de la vertu persécutée est repris dans ce roman et sa valeur didactique valorisée par une insistance constante sur le rôle de l'exemple dans les pratiques de l'éducation qui parcourt le roman dès ses premières pages.

Ainsi, le lecteur est immédiatement instruit de ce que, à la mort de Lady Sternheim, son veuf apprend la vertu à sa fille la gardant avec lui et que, la moralité du vieux colonel étant renommée dans les territoires proches du sien, plusieurs jeunes gens lui sont envoyés pour qu'il leur enseigne à devenir des bons maîtres envers ses serviteurs (le système allemand étant beaucoup plus proche du modèle féodal que ceux d'autres pays d'Europe, ainsi qu'on le déduit aussi du roman) et des bons gouverneurs de leurs biens :

Überzeugt, daß das Beispiel mehr würkt als weitläufige Gespräche, nahm er seine jungen Leute überall mit sich, und, wie es der Anlaß erforderte, handelte er vor ihnen. Er machte ihnen die Ursachen begreiflich, warum er dieses verordnet, jenes verboten, oder diese, oder jene andere Entscheidung gegeben ; und je nach der Kenntnis, die er von den Gütern eines jeden hatte, fügte er kleine Anweisungen für sie selbst hinzu. Sie waren Zeugen von allen seinen Beschäftigungen, und nahmen Anteil an seinen Ergötzlichkeiten[...]³⁴⁰

Cette vocation pédagogique du père, qui ne va pas sans une forte composante philanthropique —« Vielleicht gebe ich ihnen den so nötigen Teil von Mitleiden gegen Geringen und Unglückliche, deren hartes mühseliges Leben durch die Umbarmherzigkeit

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 49 ; Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, p. 50 : « Convaincu que de bons exemples ont bien plus d'efficacité que de longs discours, il se faisait accompagner par-tout de ces jeunes gens, agissoit en leur présence si le cas l'exigeoit, leur rendoit raison de sa conduite ; y joignant des avis utiles à chacun d'eux, d'après la connoissance qu'il avoit de leurs terres. Témoins de ses occupations ils prenoient part encore à ses amusemens [...] ».

und den Stolz der Großen so oft erschwert und verbittert wird »³⁴¹, est la réflexion qui motive son acceptation du rôle d'enseignant pour la noblesse voisine—, sera transmise à la fille et restera un souci permanent de la narration.

La connaissance et l'assimilation des théories rousseauistes sur l'éducation est évidente chez Sophie von La Roche : ainsi, le lecteur verra l'héroïne, abandonnée par Derby après avoir été violée sous le semblant d'un faux mariage, seule et sans plus aucun espoir de blanchir sa réputation, concevoir un projet de mise en place d'un réseau d'écoles pour les jeunes filles pauvres.

Le roman de von La Roche reprend des éléments de *Clarissa* autant que de *Julie* et les remanie de manière originale, constituant de cette sorte une étape importante pour le développement du « roman sentimental » sur le continent.

La vertu de Sophie, comme celle de Clarissa, est mise à l'épreuve pour mieux pouvoir éclater, mais Sophie, à la différence de l'héroïne richardsonienne, recevra sa récompense sur terre, plutôt que dans la demeure céleste : à la faute initiale de la correspondance interdite de Clarissa avec le libertin Lovelace, Sophie von La Roche substitue la ruse subie par son héroïne de la part du libertin Derby, beaucoup plus « noirs » et déplorable que le Lovelace de Richardson, blanchissant de cette sorte son personnage de l'accusation d'imprudence.

Rosina, supposée avoir recueilli les lettres et les témoignages de l'histoire de Sophie von Sternheim, prépare le lecteur à voir la vertu triomphante après les épreuves qui l'ont préalablement éloignée du bonheur : « Sie diese liebenswürdigste junge Dame in Schwierigkeiten und Umstände verwickelt sehen werden, die des schönen Plan eines glücklichen Lebens, den sie sich gemacht hatte, auf einmal zerstören, aber durch die Probe, auf welche sie ihren innerlichen Wert setzen, ihre Geschichte für die besten unsers Geschlechts lehrreich machen. »³⁴²

³⁴¹ Ibid. peut-être, disoit-il, parviendrai-je à leur inspirer la compassion si nécessaire envers le peuple, que son état expose à la misère et condamne aux travaux, tandis que les Grands ne craignent point d'aggraver encore plus son infortune par l'orgueil et la dureté.

³⁴² Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stoccarde : Reclam Verlag, 1983, p. 61 ; Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, vol. I, p. 70-71, « vous allez voir la plus aimables des femmes, placée dans des circonstances si critiques qu'elles renversent subitement le plan de bonheur qu'elle avait formé : mais l'épreuve que subirent alors ses vertus rendent son histoire instructive pour les personnes même les plus estimables de son sexe ».

Comme dans *Clarissa*, l'idée de l'épreuve en tant que « trial of principle » est clarifiée dès les premières pages.

Toutefois, le sens originellement chrétien du mot vertu commence à s'effriter et à laisser la place à des facettes chargées de connotations plus laïques. Le dialogue rapporté par Seymour entre lui et son oncle à son correspondant épistolaire, le Docteur T**, homologue du Docteur Bartlett dans *Charles Grandison* de Richardson, en est un témoignage :

[...] mir Mylord verboten ihr meine Zärtlichkeit zu zeigen, weil der Graf F. ohnehin befürchtet, man werde Mühe mit ihr haben ? Doch behauptet er, daß sie deswegen an den Hof geführt worden sei. Ich zeigte meinem Onkel alle Verachtung, die ich wegen dieser Idee auf den Grafen Löbau, ihren Onkel, geworfen; ich wollte das Fräulein von dem abscheulichen Vorhaben benachrichtigen, und bat Mylorden fußfällig, mir zu erlauben, durch meine Vermählung mit ihr, ihre Tugend, ihre Ehre und ihre Annehmlichkeiten zu retten. Er bat mich, ihn ruhig anzuhören, und sagte mir : er selbst verehere das Fräulein, und sei überzeugt, daß sie das ganze schändliche Vorhaben zernichten werde ; und er gab mir die Versicherung, daß, wenn sie ihrem würdigen Charakter gemäß handle, er sich ein Vergnügen davon machen wolle, ihre Tugend zu krönen. » Aber solange der ganze Hof sie als bestimmte Mätresse ansieht, werde ich nichts tun.[...] »³⁴³

Mylord Seymour et son oncle, informés des stratagèmes que la cour forme sur Sophie à son insu, décident délibérément de ne pas intervenir, pour éprouver la vertu de la jeune fille, qui, jusqu'au moment de l'épreuve, ne peut pas se dire telle.

L'épreuve est ici imposée à la protagoniste par le dispositif social entier, qui a décidé de son sort sans la consulter et qui regarde sa vertu comme une chimère ridicule (la tante qui fait disparaître de la chambre de sa nièce tous les livres en est une épreuve).

La vertu est ici une valeur sociale dans un monde où les apparences décident du sort des individus. La réponse de Milord à son neveu est étrangement cruelle de la part d'un homme qui semble tenir à la vertu et s'éloigne beaucoup de la *Mitleid* qui constituait la philanthropie du colonel Sternheim.

³⁴³ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 92 ; Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 121 : « Milord m'a défendu de lui montrer ma tendresse parce que le Comte F., l'un des auteurs du projet, appréhende déjà beaucoup d'obstacle de sa part, quoiqu'il soit très-sûr qu'on ne l'a amenée à la cour que dans cette vûe (sic) ? J'ai témoigné à Milord toute l'indignation que j'éprouvois contre le Comte de Loebau, oncle de Sophie ; j'ai voulu l'avertir du complot détestable qu'on tramait contre elle ; je me suis jetté (sic) aux pieds de Milord pour le conjurer de permettre qu'en lui offrant ma main, je sauvasse sa vertu, son honneur et ses charmes. Il m'a prié de l'écouter tranquillement, et voici ce qu'il m'a répondu ; que lui-même avoit la plus haute estime pour cette jeune dame, qu'il étoit convaincu qu'elle feroit échouer l'odieux projet, & que si elle persistoit à soutenir son caractère, il se feroit un plaisir de couronner sa vertu. Mais aussi longtemps, ajouta-t-il, que la cour verra en elle une maîtresse désignée, je ne puis consentir à aucune démarche[...] ».

Le lecteur ne peut que compatir la jeune fille, car tout la pousse entre les bras de son séducteur et car la pitié paraît être inconnue dans ce monde élégant et sournois qu'est la noblesse allemande. Sophie est consciente de sa situation de malaise et ne songe qu'à revenir dans ses terres, à la campagne, loin de la corruption et de la méchanceté de la cour.

La composante de critique politico-sociale est très forte dans le roman et l'auteur réutilise le modèle de *Clarissa* le traduisant dans les termes de cette nouvelle dimension, utilisant la vertu comme la valeur positive contre une société corrompue et cruelle.

Bien sûr, l'opposition entre la campagne et la cour, entre le bonheur vertueux de la retraite solitaire ou avec une petite société et le faux bonheur de la société du beau monde est topique du roman depuis *La princesse de Clèves* et révèle l'ascendance rousseauiste de von La Roche (visible en plusieurs endroits du récit), mais la distance est creusée surtout par l'attitude des deux pôles par rapport au mot de 'vertu'.

À la haute estime qu'en ont Sophie et les Milords anglais s'opposent l'insouciance qui tourne en dérision tout précepte religieux ou moral de la cour, et surtout de la famille où la jeune fille est obligée de vivre, celle formée par son oncle et sa tante, principale architecte du projet de faire de la protagoniste la maîtresse du prince.

Sous ce jour la méfiance apparemment cruelle de l'oncle de Seymour se justifie, car comment croire à la vertu dans un monde où tous se présentent sous ses semblants et personne ne se tient à ces principes ?

La vertu se trouve ici à devoir combattre contre les apparences, qui jouent un rôle fort plus important que chez Richardson, et Sophie se trouve à devoir affronter toutes les épreuves afin de pouvoir démontrer d'être ce qu'elle paraît.

Même Derby, à l'instar de Lovelace, déclare vouloir « pousser l'épreuve jusqu'au bout » (« Ich will die Probe bis auf den letzten Grad durchgehen »³⁴⁴), parce qu'il souhaite s'assurer que la seule femme qui a conquis son cœur puisse se dire vraiment vertueuse.

Les tons changent dans la deuxième partie du livre, lorsque la protagoniste signera sa lettre sous le pseudonyme de *Frau Leiden*, Mme Douleur (ou Mme Souffrance). Ici, l'histoire personnelle de la jeune femme s'élargit pour atteindre une dimension ontologique plus élevée et la vertu, à l'aune des souffrances qu'elle a dû affronter, reconquiert un air

³⁴⁴ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 196 ; Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, vol. I, p. 284.

sémantique plus vaste que celui de la chasteté, reprenant la valeur de capacité de se tenir en bon chrétien (ne) dans toutes les situations de la vie.

Mme Leiden montrera d’abord une grande charité envers les pauvres et les malheureux, la capacité de pardonner son ennemi et de leur rendre le bien pour le mal. Ensuite, lors de son emprisonnement dans un endroit sauvage sur les montagnes d’Écosse, elle fera preuve d’une grande résignation face à son sort.

C’est pendant ce moment, le plus pathétique du roman, que le livre de Job réapparaît, même s’il n’est pas cité explicitement par la protagoniste.

Dans le journal qu’elle ne cesse de rédiger après avoir récupéré ses facultés, Sophie enregistre tous ses mouvements intérieurs. Ici, elle s’adresse à Dieu avec des tons analogues à ceux de Job repris par Clarissa dans ses méditations :

[ich] finde mein Gefühl wieder, um den ganzen Inbegriff meines Jammers zu kennen. Selige Tage, wo seid ihr, an denen ich bei dem ersten Anblick des Morgenlichts meine Hände dankbar zu Gott erhob und mich meiner Erhaltung freute ? Itzt benetzen immer neue Tränen mein Auge und mit neuem Händeringen bezeichne ich die erste Stunde meines erneuerten Daseins. O mein Schöpfer, solltest du wohl die bittere Zähre meines Jammers lieber sehen, als die überfließende Träne der kindlichen Dankbarkeit ? [...] Arme, arme Kreatur, mit wem rechte ich ! Ich beseelte Handvoll Staubes empöre mich wider die Gewalt, die mich prüft—und erhält. Willt du, o meine Seele, willst du durch Murren und Ungeduld das ärgste Übel in den Kelch meines Leidens gießen ? — Vergib, o Gott, vergib mir, und laß lich die Wohltaten aufsuchen, mit denen du auch hier mein empfindlichen Herz umgeben hast.³⁴⁵

La comparaison entre un passé joyeux, où le réveil était l’occasion de remercier Dieu pour ses bontés et un présent de souffrance et de désespoir, sur laquelle ce passage s’ouvre crée le pathétique profond de la scène qui atteint le ton de tragique sublime des plaintes de Job au moment de l’invocation écœurée au Seigneur, composée sous la forme de la question rhétorique, « O mein Schöpfer, solltest du wohl die bittere Zähre meines Jammers lieber sehen, als die überfließende Träne der kindlichen Dankbarkeit ? » (« O, mon Créateur !

³⁴⁵ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 304 ; Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, vol II, p. 130-131 : « je retrouve la faculté de sentir, mais c’est pour mesurer toute l’étendue de mon infortune. Jours heureux qu’êtes-vous devenus, où mes mains aux premiers rayons de l’aurore s’élevaient vers le Ciel avec un sentiment de gratitude & de joie, où je bénissois le renouvellement de mon existence ! aujourd’hui mon réveil, le sentiment de la prolongation de mon être s’annonce par des larmes, par l’expression du désespoir ! O, mon Créateur ! seroit-il possible que tu trouvasses plus de plaisirs à voir couler les pleurs amers de la tristesse que les douces larmes de la reconnaissance filiale ? [...] Pauvre, pauvre Créature avec qui prétens-tu contester ! foible amas de poussière, tu t’élevés contre la puissance qui t’éprouve — & te maintient. Veux-tu, en y mêlant l’impatience & le murmure, aigrir encore la coupe de l’infortune ? Pardonne, pardonne, ô mon Dieu ! aide-moi plutôt à reconnoître les bienfaits que même dans cet exil tu n’as pas refusés à mon cœur sensible ».

serait-il possible que tu trouvasses plus de plaisirs à voir couler les pleurs amers de la tristesse que les douces larmes de la reconnaissance filiale ? », selon la belle et fidèle traduction de La Fite). L'incertitude que cette question décèle, le doute à peine voilé sur la bonté et la miséricorde de Dieu, sous lequel l'espoir s'aperçoit que la question ainsi posée ne puisse avoir de réponse qu'une négative rendent la douleur qui déchire le personnage et font de Mlle de Sternheim une héroïne dont le caractère est fortement enraciné dans la *Weltanschauung* chrétienne.

Toute la partie du roman qui va de l'emprisonnement de la protagoniste jusqu'à sa délivrance et à ses retrouvailles avec Mylord Seymour et Lord Rich transporte le lecteur dans une dimension nouvelle, plus spirituelle de la mondanité de la première partie.

L'architecture du roman peut être en effet divisée en deux volets séparés par la structure éditoriale du texte : le premier volume, qui contient les événements qui vont de la rencontre des parents de Sophie jusqu'à son faux mariage avec Lord Derby, roman de critique sociale d'une société aristocratique provinciale et corrompue ; la deuxième, qui va de la désillusion de Derby et son conséquent abandon de Sophie jusqu'au mariage de celle-ci avec Mylord Seymour et à la construction d'un ménage modelé sur la vie paisible de Clarens—mais sans les tensions souterraines de celui-ci—, où Lord Rich sait se contenter de l'amitié de la femme qu'il aime à l'avantage de son cadet.

On a, pas à tort, classifié ce roman d'utopie féminine et on y a vu aussi la réponse d'une femme à Richardson. Ces thématiques n'y sont pas étrangères : la vertu de Sophie sera récompensée par tous les biens terrestres qui constituaient l'image du bonheur pour la protagoniste, une vie tranquille avec l'homme qu'elle aime, un ménage familial conduit selon les règles de la vertu. Job a retrouvé son état initial de bonheur, après avoir affronté, et surmonté, toutes les épreuves que le sort lui a envoyées.

La réflexion de Sophie, lors de son emprisonnement, sur laquelle il est important de revenir pour pouvoir comprendre la pénétration profonde des plaintes de Job dans l'expression pathétique de la souffrance des vertueux, s'étale sur plusieurs pages, dans lesquelles toutes les incertitudes et les mouvements intérieurs du personnage sont présentés au lecteur avec la sincérité et l'ingénuité que la forme textuelle du journal intime adressé à l'amie Emilia peut assurer.

Il est singulier de remarquer que dans cette deuxième partie, où le texte s'achemine vers une dimension plus intime, les personnages qui font partie du « monde » et qui représentent la corruption sociale, disparaissent, comme disparaissent les lieux qui constituent la scène de leur existence : la cour, la ville, le palais de l'Allemagne sont laissés dans l'arrière-plan. Sur les montagnes d'Écosse, où la vertu de Sophie est soumise à la plus dure épreuve, elle trouve aussi sa confirmation finale ; dans la dimension intradiégétique, par la découverte, de la part de Seymour et Lord Rich, de tous les crimes de Lord Derby et de l'innocence de la protagoniste ; au lecteur, par le dévoilement de toutes les nuances de sentiment qui parcourent l'âme de l'héroïne.

Ici, la réflexion sur la justice divine prend une expression chorale.

À l'exclamation de Sophie qui questionne la providence sur les raisons des triomphes du méchant Derby opposés à ses souffrances : « Warum, o Vorsicht, warum mußten alle boshafte Anschläge dieses verdorbenen Menschen in Erfüllung kommen, und warum alle guten Entwürfe der Seele, die du mir gabst, in diese traurige Gebürge verstoßen werden ? »³⁴⁶ fait écho sous la forme d'une question rhétorique d'une véhémence irritée celle de Milord Seymour, avec ses tons enthousiastes et passionnés, : « Wie konntest du, ewige Vorsicht, wie konntest du dem verruchtesten Bösewicht das Beste, so du jemals der Erde gabst, preisgeben ? »,³⁴⁷ tandis que Lord Rich, plus posé et plus sage, cache son désarroi derrière le silence de la litote et accepte l'imperscrutabilité de la volonté divine : « O Vorsicht ! du siehst die Frage, welche in meiner Seele schwebt ; aber du siehst auch die Ehrerbietung für das Unergründliche deiner Verhängnisse, welche ihren Ausdruck zurückhalt ! ». ³⁴⁸

Aucun des personnages, et à leur instar aucun des lecteurs, ne peut s'empêcher de mettre en cause la justice universelle lors de l'observation de la vertu persécutée et du vice triomphant, ces variations sur le thème en témoignent.

³⁴⁶ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 305 ; Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 132 « D'où vient, ô Providence ! d'où vient as-tu permis le succès de tous les desseins de cet homme pervers, tandis que tous les plans utiles que je formois demeurent ensevelis avec moi dans ces tristes montagnes ? »

³⁴⁷ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 322 ; Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 154 « O Providence éternelle ! comment as-tu permis que le plus beau don que tu fis à la Terre devînt le partage du plus odieux scelerat ? ».

³⁴⁸ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 328, Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 162 : « O, Providence ! Tu vois la question qui s'agite dans mon esprit ; mais tu vois aussi le respect pour tes décrets incompréhensibles qui m'empêche de la proférer ».

La révolte de Job, ainsi et davantage que sa patience, hante la *Weltanschauung* sentimentale.

2.3 Transformations de la diégèse et évolutions du pathétique

2.3.1 De l'ascension à la chute

Les infléchissements de l'interprétation et des reprises du livre de Job chez les différents auteurs analysés paraissent témoigner des changements significatifs auxquels l'optimisme qui initialement promeut et soutient la représentation larmoyante est soumis.

L'architecture de la diégèse qu'on a vu opérer dans la construction du livre de Job et dans les reprises richardsoniennes prend des orientations diverses à partir du modèle rousseauiste.

Il sera bien d'éclaircir en détail quelle est la manière dont Rousseau retravaille la structure architecturale aristotélicienne. À la situation initiale, qui s'ouvre *ex abrupto* sur la déclaration de Saint-Preux à Julie et sur le début de la liaison entre le précepteur et son élève, suit la chute de Julie (car à l'époque elle en est une) et le sacrifice par Julie de sa passion de jeune fille sur l'autel de l'amour filial ; le long rachat que constitue sa vie d'épouse et mère exemplaire (elle mourra pour sauver Marcellin) et à ce point l'apparent état de bonheur de Clarens.

Apparent, car les tensions sont évidentes et la passion mal assouvie demeure sous les cendres. La lettre *post mortem* de Julie à Saint-Preux décèle (dévoile) l'échec qu'est l'idylle et remet en question la structure globale du roman, qui demeure ouvert sur les questions qu'il pose et qui ne le résout pas. Ce n'est plus seulement la vertu qui souffre, c'est la vertu qui fait souffrir et la représentation s'agite dans une ambiguïté irrésolue.

Les issues que les romanciers postérieurs donneront reprenant le modèle montrent la complexité des questions posées. Les chapitres suivants chercheront à montrer comment, à partir de ce point, la structure des intrigues sera déstructurée et la symétrie initiale, gardée dans les romans richardsoniens ainsi que dans la reprise de Von La Roche, sera disparue.

Ce procès est parallèle d'un assombrissement de la représentation pathétique et des souffrances de la vertu qui se voile, au fil du siècle, d'une ombre pessimiste et qui fait glisser la narration sentimentale vers une zone d'intersection avec d'autres catégories littéraires, le « roman noir », mais aussi les premiers romans de l'époque romantique.

Ainsi que nous l'avons vu, des réflexions d'ordre eschatologique se mêlent à l'expression de la souffrance individuelle dans la plainte de Job, surimposant la dimension de la douleur de l'homme en tant qu'individu et celle de l'humanité tout entière jusqu'à atteindre la dimension existentielle, dans l'angoissante supposition que la récompense du bien et la punition du mal ne soient qu'une illusion et dans le doute, encore plus angoissant, à l'égard d'une idée de justice universelle.

Opprimé par la douleur, Job s'en prenait à Dieu et le dépeignait des couleurs mauvaises de la tyrannie (Job, IX, 22-24) :

Et mon avis est que quand son courroux s'allume / autant que le méchant c'est le bon qu'il consume. / Au moins si le fléau dont il frappe à plaisir / par un coup rude et prompt pouvait faire mourir. / Non, que sur l'innocent la grêle des maux pleuve, / impassible et muet il rit de son épreuve. / Il fait que le méchant porte ici-bas l'horreur / et du juge il remplit le jugement d'erreur. / Aussi l'iniquité triomphe sur la terre / et si ce n'est pas lui qui donc pourrait le faire ?

Ce livre poétique de la Bible pose notamment, à côté du problème de la foi, plus facilement susceptible au doute dans les moments de malheur, la grande question religieuse de la présence du mal dans le monde et de son apparente inconciliabilité avec l'idée d'un dieu père, principe de justice : comment concilier la réalité de la prospérité de l'homme méchant et de la souffrance du juste avec l'idée d'un dieu principe régulateur et garant de justice ?

Dans sa plainte, Job laisse entrevoir ce paradoxe lié à la justice divine, le problème de la présence du mal et de la souffrance de l'innocent : la vertu est persécutée autant et plus que le vice.

À ses amis qui soutiennent, en montrant une conception d'un déterminisme très simpliste, que la souffrance est une conséquence de la méchanceté de l'homme et de ses mauvaises actions, du péché, Job oppose, en homme affligé désormais proche du désespoir, une vision moins consolante et, accablé par la souffrance, doute de la bonté et de la justice célestes.

Seule l'intervention de la divinité elle-même pourra rétablir la foi de Job, qui, se repentant, une fois ayant compris sa faute et sa faiblesse, demandera pardon à dieu de sa présomption, reconnaîtra l'ignorance et la petitesse de la créature face au créateur et sera rétabli dans son état originel de bonheur et de prospérité, ainsi que le faisait Pamela dans la scène analysée ci-dessus.

Le message du livre en est donc un d'espoir et d'optimisme : le juste sera toujours chéri par son dieu, pourvu qu'il sache lui rester fidèle et qu'il s'abandonne à lui, confiant dans la perfection du dessein divin.

La trajectoire de l'histoire est celle d'une parabole ascendante et l'univers est régi par des règles éternelles, même si inconnaissables, qui en assurent la durée et l'ordre.

Parabole individuelle, car Job est le juste dont la foi est mise en crise, aussi bien que récit polysémique qui atteint une dimension cosmologique, l'ampleur des questions qu'il pose étant donnée, le récit est structuré selon la prescription de composition contenue dans la *Poétique* aristotélicienne.³⁴⁹

Notamment, Aristote avait réglementé la progression de l'histoire entre les deux pôles opposés du bonheur et du malheur dans la *Poétique* :

Pour être réussie, il faut donc que l'histoire soit simple [...] que le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanceté mais à une grande faute du héros, qui sera tel que j'ai dit, ou alors meilleur plutôt que pire.³⁵⁰

Lorsque la finalité pédagogique de l'ouvrage est explicitement reconnue par l'auteur (par exemple dans les cas de Richardson et de Sophie von La Roche) la parabole diégétique initiale est respectée et elle prend une direction ascendante : la vertu de Pamela est « récompensée », *rewarded*, comme le titre le promettait ; celle de Clarisse « a more melancholy scene »³⁵¹ par l'admission de l'auteur lui-même, le sera dans le ciel et même sur la terre Clarisse aura triomphé de toutes les ruses de Lovelace, ainsi que le libertin même le reconnaît ; Charles Grandison et Henriette Byron sont l'exemple même du bonheur bourgeois, après que le premier aura surmonté l'énorme épreuve que constitue pour un homme religieux la condition d'aimer deux femmes d'égaLa vertu et d'égale valeur; Sophie de Sternheim pourra réaliser ses rêves après avoir surmonté les épreuves.

³⁴⁹ Nous précisons ici que notre lecture d'Aristote a été profondément influencée par celle qui en propose Jérôme Bruner dans son Jérôme BRUNER, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Paris : RETZ / VUEF, 2002. Bruner retrouve dans la description d'Aristote de ce qu'est un récit (*mythos* dans le texte grec) une composante psychologique du procès de construction du moi. Ici nous essayons de saisir les mutations de la parabole narrative, qui passe d'une forme ascendante (situation initiale, chute, rétablissement), à une forme différente, qui pose la chute au centre de la narration, sans toutefois proposer le rétablissement final.

³⁵⁰ Aristote, *Poétique*, I, 13

³⁵¹ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, *op. cit.*, vol. 1, p. 3.

La foi en dieu, comme dans le livre de Job, conduit au bonheur et les larmes obtiennent ce qu'elles demandent : elles soulagent les vertueux tout en émouvant les méchants.

Cette structure connaît toutefois un infléchissement pessimiste, par rapport à la représentation richardsonienne et à la reprise de Sophie von La Roche, dans la deuxième moitié du siècle.

Le sens originel, de situation douloureuse par laquelle la vertu peut faire surface et se montrer dans toute sa constance et sa grandeur, reste ; mais la vertu n'est plus récompensée, comme dans *Pamela* ou *Grandison* : l'inflexion tragique prend la relève de l'aspect attendrissant et les larmes s'assombrissent, car elles s'écoulent dans « cette vallée de larmes », sans pourtant réussir à obtenir ce qu'elles demandent.

Cet usage est particulièrement évident chez les successeurs de Rousseau, dont nous prenons ici comme exemple Bernardin de Saint-Pierre, qui, dans *Paul et Virginie*, présente au lecteur une surprenante facette du dolorisme chrétien, qui vient démentir l'idylle utopique du livre.

Le soir avant son départ de l'île où elle a passé toute sa jeunesse pour atteindre les côtes du vieux continent corrompu, qui l'éloignera à jamais de son bien-aimé, Virginie répond aux reproches du jeune Paul :

«Hélas ! je voulais rester ici toute ma vie. Ma mère n'a pas voulu. Mon confesseur m'a dit que la volonté de Dieu était que je partisse ; que la vie était une épreuve... Oh ! C'est une épreuve bien dure !»³⁵²

La distance entre la représentation de Richardson et celle de Saint-Pierre est sensible : là où l'épreuve était un moment de passage, après lequel une récompense ou une punition était attendue et qui se terminait souvent dans le bonheur terrestre elle est devenue la condition ontologique de l'être humain et de son passage sur cette terre.

Le glissement est remarquable de l'état d'un moment de passage qu'était l'épreuve à la vie entière : le narrateur nous le rappelle dans la scène des adieux de Marguerite, la mère de Paul, mourante à tous ceux qui lui sont chers, surtout à son amie Mme de la Tour, qui ira, comme l'on sait, bientôt la suivre, réalisant la prophétie du rêve qui avait suivi la mort de Paul : « elle fit les plus tendres adieux à madame de la Tour, “dans l'espérance, lui dit-elle,

³⁵² Bernardin de SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Bordas, 1989 (1^{ère} éd. Garnier, 1966), p. 150.

d'une douce et éternelle réunion. La mort est le plus grand des biens, adjouta-t-elle, on doit la désirer ; si la vie est une punition, on doit en souhaiter la fin ; si c'est une épreuve, on doit la demander courte" ».³⁵³

La douce et éternelle réunion évoque la promesse de Julie à Saint-Preux.

2.3.2 *Les nuits blanches sur les pages de Job* : Le ultime lettere di Jacopo Ortis

Dans un essai magistral sur la présence de la Bible dans l'écriture foscolienne, Maria Antonietta Terzoli, auteur d'une récente biographie du poète, a souligné l'importance du langage scriptural dans l'élaboration du style très particulier que les pages du roman de Foscolo offrent et particulièrement la centralité du livre de Job à l'intérieur de la création du personnage principal du roman dans les termes suivants : « la sublimità tragica del libro di Giobbe, che seduceva il ragazzo di *Il mio tempo* (« E di Giob su le pagine/ tragge vigile notte » vv. 3-4), seduce ancora il Foscolo adulto e il suo *alter ego* Jacopo che con lui è cresciuto nei progressivi rifacimenti del romanzo. E nutre, come si è visto, la scrittura epistolare di entrambi[...] ».³⁵⁴

Sa profonde analyse de l'œuvre et de l'épistolaire foscolien permet de saisir en effet la quantité de citations et de références au livre poétique de la Bible et la profondeur de la stratification intertextuelle retrouvable dans le roman.

La clarté du langage de l'autrice nous pousse à nous abandonner ici au plaisir d'une longue citation de son essai :

« l'adesione foscoliana al grande codice biblico non resta circoscritta, neppure per l'Ortis, a questa sola, centralissima dimensione [il modello cristologico nella costruzione del libro]. Include bensì altri elementi scritturali, anche di provenienza veterotestamentaria, e dilaga oltre i confini delle narrazioni evangeliche per recuperare alla pagina ortisiana nuclei narrativi, tematiche, moduli espressivi inconsueti, e autorizzare in tal modo una sintassi e un lessico estranei alla tradizione letteraria nazionale ».³⁵⁵

³⁵³ Bernardin de SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Bordas, 1966, p. 225.

³⁵⁴ Maria Antonietta TERZOLI, *Il libro di Jacopo Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma : Salerno Editrice, 1988, p. 264 : « la sublimité tragique du livre de Job, qui séduisait le jeune homme de *Il mio tempo*, séduit encore Foscolo adulte et son *alter ego* Jacopo qui avec lui est mûri pendant les remaniements progressifs du roman. Et il nourrit, ainsi qu'on l'a vu, l'écriture épistolaire des deux ».

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 209. « L'adhésion foscolienne au grand code biblique ne reste pas limitée, même pas pour l'Ortis, à cette seule dimension, fort centrale [le modèle christologique dans la construction du livre]. Elle comprend aussi d'autres éléments scripturaux, d'origine veterotestamentaire aussi, et se propage au-delà des frontières de la narration évangélique pour récupérer à la page ortisienne des noyaux thématiques, des thématiques et

En effet, ainsi que l’auteur même le reconnaît dans la notice bibliographique à l’édition de 1816 du roman, le style est composé de plusieurs éléments, dont celui scriptural explicitement reconnu : (« *modi danteschi e biblici* »). On retrouve des expressions qui font partie du langage biblique, pour un répertoire complet desquelles nous renvoyons ici à l’étude de Maria Antonietta Terzoli, nous bornant à ne citer qu’une expression très particulière, qui se retrouve ailleurs dans notre corpus, dans la phrase finale du roman de Giambattista Giovio (correspondant épistolaire et ami de Ugo Foscolo).

Chez Giovio on lit que le narrateur interne au récit s’en va « avvolto in un mare di lacrime », ³⁵⁶ enveloppé dans une mer de larmes. Le syntagme est inusuel en italien, bien qu’il soit poétiquement efficace, la mer de larmes qui « enveloppe » le vieil homme signifiant par un langage métaphorique (imagé...) l’omniprésence de la douleur chez le personnage et la nature de la douleur, liquide, larmoyante.

Chez Foscolo, on trouve l’expression « avvolto in tante miserie », dans la description de l’état fortement dépressif de Jacopo « avvolto in tante miserie, fatto diffidente dagli uomini, con un’anima ardente [...] » ³⁵⁷. La source commune, à notre avis, est Job, 3,5 : « *obscurant eum tenebrae et umbra mortis occupet eum caligo et involvatur amaritudine* ». ‘*Involvatur amaritudine*’ est traduit, évidemment, avec ‘enveloppé par l’amertume’; la citation n’est pas littérale, mais il est fort probable que l’expression soit tirée de cette source.

D’ailleurs, le lien entre larmes et amertume est consolidé dans la langue d’aujourd’hui (‘verser des larmes amères’, avec son correspondant italien ‘*lacrime amare*’) et présent chez Foscolo : « s’io non avessi una madre sventurata a cui la mia morte costerebbe lagrime amarissime ! » ³⁵⁸.

Le *corpus* scriptural imprègne le récit à un autre niveau, aussi, un niveau éthique. Fournissant codes et normes de comportements qui définissent la justice et la probité d’un côté et l’abjection et le caractère répréhensible de l’autre, la Bible paraît informer les convictions morales du protagoniste. Pour citer encore une fois Terzoli :

des formules expressives insolites, et autoriser de cette sorte une syntaxe et un vocabulaire étrangers à la tradition littéraire nationale. Traduction personnelle.

³⁵⁶ G. B. Giovio, *Il sepolcro sulla montagna*, in *Alcune prose del conte Giambattista Giovio*, Milano, Silvestri, 1824.

³⁵⁷ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere II*, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 84.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

« al di là delle riprese puntuali di gesti o di parole da singoli personaggi biblici, è lecito riconoscere, nell'Ortis, una tipologia di comportamenti, che ha la sua codificazione nelle raccolte di leggi, nelle prescrizioni, negli aforismi sapienziali e nelle massime dei testi scritturali. Ciò non implica, naturalmente, l'adesione indiscriminata a quel modello di comportamento : significa bensì il recupero selettivo di quelle norme che non contraddicono, e anzi consolidano con antica sapienza, i precetti di una morale largamente umanitaria. Sarebbe, credo, di notevole interesse, catalogare i comportamenti elogiati o biasimati nel libro e cercare di risalire ai diversi codici di comportamento che concorrono a costituire la nuova morale ortisiana. »³⁵⁹

Cette nouvelle morale « largement humanitaire » retrouve à son cœur même les raisons d'être du pathétique et résume les objectifs que sa représentation mirait depuis le début du siècle précédent. À la fois, elle témoigne de la reprise des codes religieux que nous nous sommes efforcée de montrer ici et de leur réutilisation pour des visées laïques.

La dernière lettre que Jacopo adresse à Teresa, dans laquelle le jeune homme, désormais décidé à mourir, expose un compte rendu de ses actions (selon la pratique chrétienne, encore une fois, du *reddere rationem*) présente une structure qui, ainsi que Terzoli aussi le remarque, est typique des prescriptions et des normes bibliques avec la répétition anaphorique des négations et ensuite des affirmatives en début des phrases (*Non...* répété cinq fois, puis *né...*, trois fois et ensuite *Ho...*, encore trois fois). La liste des comportements que Jacopo a assumé ou évité renseigne le lecteur sur son échelle de valeur morales :

che se il padre degli uomini mi chiamasse a rendimento di conti, io gli mostrerò le mie mani pure di sangue, e puro di delitti il mio cuore. Io dirò : Non ho rapito il pane agli orfani ed alle vedove ; non ho perseguitato l'infelice ; non ho tradito l'amico ; non ho turbata la felicità degli amanti, né contaminata l'innocenza, né inimicati i fratelli, né prostrata la mia anima alle ricchezze. Ho spartito il mio pane con l'indigente ; ho confuse le mie lagrime alle lagrime dell'afflitto ; ho pianto sempre su le miserie dell'umanità.³⁶⁰

La bénévolence, la compassion pour les malheurs et les souffrances d'autrui, le courage et la pureté de cœur se profilent ici comme les valeurs de cette nouvelle morale. Il est significatif que bien deux des trois affirmations concernent l'acte de verser des larmes; de

³⁵⁹ Maria Antonietta TERZOLI, *op. cit.*, p. 221-222 : « au-delà des reprises ponctuelles de geste ou paroles de personnages bibliques, il est permis de reconnaître, dans l'Ortis, une typologie de comportements, qui a sa codification dans les recueils de lois, dans les prescriptions, dans les aphorismes sapientiaux et dans les maximes des textes scripturaux. Cela n'implique pas, naturellement, l'adhésion aveugle à ce modèle de comportement : mais signifie la récupération sélective des normes qui ne contredisent pas, mais plutôt consolident grâce à une sagesse ancienne, les préceptes d'une morale largement humanitaire. Il serait, je crois, extrêmement intéressant de cataloguer les comportements célébrés ou blâmés dans le livre et de chercher de remonter aux différents codes de comportement qui contribuent à constituer la nouvelle morale ortisienne ».

³⁶⁰ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 134-135.

solidarité (*ho confuse le mie lagrime alle lagrime dell'afflitto*) ou de compassion et pitié (*ho pianto sempre su le miserie dell'umanità*).

Jacopo montre une sensibilité intense et violente, qui recourt habituellement aux larmes pour s'exprimer. Mais de quel type de larmes s'agit-il ici ?

La couleur mélancolique qui voile les pleurs du jeune, proche du suicide, décèle le caractère essentiel des larmes pour ceux qui les versent mais aussi ce qui en constitue le charme : elles sont une consolation, toujours. Qu'elles soient versées par un homme au désespoir, ou par son prochain qui lui témoigne ainsi sa compassion, '*Mitleid*', dans la langue allemande, plus proche de la beauté du mot latin '*cum-patire*', souffrir avec, partager la souffrance.

Ancrées profondément dans l'histoire de la culture européenne et de ses relations avec le christianisme, religion longtemps dominante et majoritaire, elles sont reconnues comme un don de Dieu, ou de la Nature, pour les déistes.

Ici encore, la source est dans la Bible, car les larmes coulent à chaque fois que le peuple d'Israël est souffrant et veut faire s'écouter par Dieu ; elles montrent une *Weltanschauung* basée sur la pitié. Ortis remercie le Principe (la Mente) qui a créé l'univers d'avoir fait don des larmes aux mortelles, car elles sont, pour l'homme malheureux, comme la rosée sur les herbes fanées :

Ringrazio nondimeno quella Mente che mescendosi all'universo degli enti, li fa sempre rivivere distruggendoli ; perché con le miserie, ci ha dato almeno il dono del pianto, ed ha punito coloro che con una insolente filosofia si vogliono ribellare dalla umana sorte, negando loro gl'inesausti piaceri della compassione. — *Se vedi alcuno addolorato e piangente non piangere.** Stoico ! or non sai tu che le lagrime di un uomo compassionevole sono per l'infelice più dolci di rugiada sull'erbe appassite ?³⁶¹

Elles coulent dans les moments de douleur et de désespoir, de manière presque anodine. Pendant la nuit, pour être découvertes au réveil et révéler l'inconsistance du rêve et la tristesse de la réalité, comme dans la lettre du 29 mai que Jacopo écrit à Lorenzo (« [...]ma le coltri molli di pianto, i miei capelli sudati, il mio petto ansante, la fitta e muta oscurità— tutto mi gridava : *Misero, tu deliri !* »),³⁶² ou comme celles versées par Werther, son

³⁶¹ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 51.

³⁶² *Ibid.*, p. 69.

prédécesseur³⁶³ : « Ach, wenn ich dann noch halb im Taumel des Schlafes nach ihr tappe und drüber mich ermuntere—ein Strom von Tränen bricht aus meinem gepreßten Herzen, und ich weine trostlos einer finstern Zukunft entgegen ». ³⁶⁴

Une présence quasi anodine, car elle est cruellement ressentie lors de son absence qui témoigne aussi d'une chute dans le désespoir, de la perte de toute espérance.

L'excès de la douleur tarit les larmes et nie de la sorte toute consolation, il empêche la voix, règne dans l'âme et laisse entrevoir l'ombre sombre de la mort :

[...] e tante passioni mi si gonfiavano nel petto, e mi soffocavano, e mi strozzavano quasi ; io non poteva mandare parola, e sentiva il dolore impietrito dentro di me — e questo dolore regna ancora e mi chiude la voce e i sospiri, e m'inaridisce le lagrime : — mi sento mancata gran parte della vita, e quel poco che mi resta è avvilito dal languore e dalla oscurità della morte.³⁶⁵

L'absence des larmes, ou mieux, leur tarissement, est la manifestation, finalement, d'un endurcissement du cœur : « Un giorno, o Lorenzo, prima ch'io decretassi la morte mia, io stava genuflesso implorando dal Cielo pietà, e *le mie lagrime pioveano abbondanti* — e in quel punto mi *si sono improvvisamente inaridite le lagrime, e il cuore mi s'è inferocito*, e avresti detto che mi venisse mandato appunto dal Cielo un delirio ad assalirmi [...] ». ³⁶⁶

Le tarissement des larmes est ressenti par les personnages comme une espèce de mort de l'âme (il s'agit de personnage qui vivent pour leur sensibilité, qui *sont* leur sensibilité), comme un supplément insupportable de douleur. Le silence de toute consolation possible.

La prière de Werther pour que Dieu lui octroie de pleurer en témoigne, et confirme aussi l'origine spirituelle des pleurs, ou tout au moins leur rôle de soulagement de l'âme : « Ich habe mich oft auf den Boden geworfen und Gott um Tränen gebeten, wie ein Ackersmann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm ist und um ihn die Erde verdürstet ». ³⁶⁷

Lorsque les larmes sont taries, il ne reste que la mort, car le cœur est devenu dur et l'esprit égaré.

Les liens entre ces deux romans et les précédents richardsonien et rousseauiste n'ont aujourd'hui plus besoin d'être réaffirmés.

³⁶³ Nous traiterons des relations entre les deux textes dans la suite.

³⁶⁴ Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, op. cit., p. 114-115.

³⁶⁵ Ugo FOSCOLO, op. cit., p. 82.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 133. Nous soulignons.

³⁶⁷ Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 194-195.

La structure diégétique de l'histoire a subi une mutation, ainsi que nous avons essayé de le montrer. L'idée de la vertu à l'épreuve est demeurée, ce qui a disparu est la récompense.

En nous tournant de nouveau vers le livre de Foscolo, nous laissons l'auteur même nous expliquer ce passage. Il est connu que, sur le cabinet de travail dans la chambre de Ortis, le jour de sa mort, on retrouva une Bible, et des traductions de Job, de l'Ecclesiaste et du chant d'Ezéchie (« Per entro la Bibbia si trovarono, assai giorni dopo, le traduzioni zeppe di cassature e quasi non leggibili di alcuni versi del libro di Job, del secondo capo dell'Ecclesiaste, e di tutto il cantico di Ezechia »).³⁶⁸

Il a servi à donner au suicide le courage et la résignation pour accomplir son acte, mais la réflexion sur le grand thème du livre avait déjà été faite.

Le 12 mai, deux mois avant sa mort, Jacopo écrit à Lorenzo, en réfléchissant sur le sort de Teresa et le sien :

Il cielo non ce l'avrebbe conceduta se non dovesse anch'essa partecipare del sentimento del dolore. Eterno Iddio ! esisti tu per noi mortali ? o sei tu padre snaturato verso le tue creature ? so che quando hai mandato sulla terra la Virtù, tua figliola primogenita, le hai dato per guida la Sventura. Ma perché poi lasciasti la Giovinezza e la Beltà così deboli da non poter sostenere le discipline di sì austera istitutrice ? In tutte le mie afflizioni ho alzato le braccia fino a te, ma non ho osato né mormorare né piangere : ah! adesso ! Or perché farmi conoscere la felicità s'io doveva bramarla sì fieramente, e perderne la speranza per sempre ?³⁶⁹

Voici réapparaître la voix de Job se plaignant avec Dieu et lui demandant de montrer sa justice, presque le défiant.

Et voici la conclusion de cette réflexion, dans un des fragments recueillis par Lorenzo dans les dernières pages du livre, une conclusion qui démenti de manière impitoyable la consolation des utopies : « È vero ! I disgraziati hanno bisogno di un altro mondo diverso da questo dove mangiano un pane amaro, e bevono l'acqua mescolata alle lagrime. La immaginazione lo crea, e il cuore si consola. La virtù sempre infelice quaggiù persevera con la speranza di un premio — ma sciagurati coloro che per non essere scellerati hanno bisogno della religione ! ».³⁷⁰

On peut se passer de la religion pour pratiquer la vertu, mais la récompense qu'on promet à celle-ci, malheureuse ici bas, apparaît maintenant plus comme une leurre que comme un

³⁶⁸ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 120.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 74.

acte de foi. Le désenchantement a pris la place de la foi et Dieu s'est éloigné de Job. Ou mieux, Job s'est éloigné de Dieu.

Ce pathétique est trop fort pour émouvoir, « trop choqué pour réagir, le spectateur oppressé s'avère incapable de verser la larme qui le consolerait »³⁷¹, comme l'a écrit Sophie Marchand. Ou, pour s'exprimer avec les mots d'un lecteur contemporain de Foscolo :

« vado leggendo ininterrottamente l'Ortis,—ho bisogno di respirar tratto tratto per non restar oppresso dal cumulo d'idee, di fantasmi, e d'affetti, co'quali m'ha posto assedio al cuore e allo spirito. — Dell'Ortis non ho voglia di parlare. Non dirò che due parole. Questa è un'opera scritta da un Genio in accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'un'eccellenza venefica. Veggo pur troppo che è l'opera del cuore di chi la scrisse, e ciò appunto mi duole di più, perché temo ch'ei ci abbia dentro un mal canceroso e incurabile ».³⁷²

³⁷¹ MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 192.

³⁷² Ugo Foscolo, *Notizia bibliografica*, in *Opere II*, Turin-Paris : Einaudi-Gallimard, 1997, p. 230. Il s'agit de Melchiorre Cesarotti. « Je lis sans cesse l'Ortis, —j'ai besoin de respirer au fur et à mesure pour ne pas me faire opprimer par le cumule d'idées, de phantasmes, et de passions, avec lesquels il a assiégé mon cœur et mon esprit. Je n'ai pas envie de parler de l'Ortis. Je ne dirai que deux mots. Celle-ci est une œuvre écrite par un Génie en accès de fièvre maligne, d'une sublimité mortelle et d'une excellence vénimeuse. Je vois pourtant qu'elle est l'œuvre du cœur de celui qui l'a écrite, et c'est précisément de cela que je suis le plus désolé, puisque je crains qu'il n'y ait chez lui un mal cancéreux et incurable ». Traduction personnelle.

3 L'héritage des anciens : figures classiques du pathétique masculin à l'aune de la sensibilité

Ainsi que dans son œuvre capitale sur le pathétique dans le théâtre du dix-huitième siècle Sophie Marchand l'a montré, il est des liens tellement étroits entre les différentes formes de représentation à l'époque des Lumières qu'on ne peut pas nommer un domaine artistique sans comprendre les autres. La perméabilité entre les formes est une des caractéristiques principales de la création artistique du siècle.

Le concept de tableau, et de tableau pathétique surtout, est l'image parlante (qu'on nous octroie cette expression) de cette perméabilité.

Dans ce chapitre nous nous efforcerons de mener au jour les figures récurrentes dans le débat sur la représentation théâtrale et picturale de la douleur et, plus en général, des émotions (les passions, comme on les appelait à l'époque) qui étayent l'imaginaire du pathétique masculin.

Notre visée est de dégager les archétypes qui informent l'expression des passions, la proxémique des émotions dans les textes romanesques, à une époque où « l'Antique des Lumières n'est plus de l'écrit, mais de l'image ».³⁷³

La place des passions occupe les philosophes et les traités d'esthétique de l'époque, au moins depuis la publication du traité de Du Bos,³⁷⁴ qui marque, ainsi que Jean Ehrard dans son œuvre capitale le notait, un tournant importantissime dans l'histoire de l'esthétique autant que dans celle de l'idée de pathétique :

Une nouvelle idée de l'homme, qui sera celle du XVIII^e siècle, apparaît donc à la lecture des *Réflexions critiques*. Mais l'intérêt du livre réside peut-être encore plus dans les tendances contradictoires qu'autorise également son inspiration hédoniste. En assimilant l'émotion esthétique à l'émotion brute, Dubos apporte une justification théorique au goût du pathétique qui se développe dans la littérature de son temps. Pathétique de l'horreur et pathétique de la vertu peuvent l'un et l'autre s'autoriser de ses analyses. Et l'on découvre même dans son ouvrage des idées et des suggestions dont Diderot saura tirer parti : recherche du langage le plus apte à l'expression directe des émotions, conviction que la peinture est, en ce sens, plus naturelle que la poésie, puisqu'elle

³⁷³ Marc FUMAROLI, « Retour de l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières », in Guillaume FAROULT, Christophe LERIBAUT, Guilhem SCHERF (éd.), *L'antiquité rêvée Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris, Louvre éditions/Gallimard, 2010, p. 23-55, p. 39.

³⁷⁴

n'emploie pas des signes arbitraires ; enfin, intérêt porté à la danse et à la pantomime comme moyens d'expression plastiques.³⁷⁵

On retrouve dans ses quelques lignes la même ambiguïté, dans la nature du pathétique ainsi qu'il est représenté au dix-huitième siècle, que soulignaient les moralistes et les critiques littéraires.

Le pathétique de la vertu et le pathétique de l'horreur sont en effet très proches l'un de l'autre. Le lien apparaît avec davantage d'évidence dans la culture anglaise, où le goût pour les scènes fortes (celles que Prévost avait évité de traduire afin de ne pas choquer le public français) permettait de représenter sans entraves et sans souci pour la bienséance le mauvais sort des méchants.

Diderot n'avait pas défini la scène de Lady Macbeth se frottant les mains dans la nuit comme le tableau pathétique par excellence ?³⁷⁶

En effet, la différence entre les deux est dans les moyens, mais pas dans la finalité, car ils viennent du même principe, *docere* par le biais du *flectere*, et font partie de la même stratégie : celle de l'éducation au moyen de l'art et du sentiment.

Le principe de l'émotion guide la représentation et se rattache à la stratégie didactique des Lumières, confiante dans la force d'un message véhiculé directement des sens au cœur, Sophie Marchand l'a soutenu et montré à propos du théâtre.

Or dans ce cadre, le pathétique —ce qui est à même de susciter l'émotion— acquiert un spectre très vaste, qui s'étend des larmes vertueuses et attendries des personnages de Sir Grandison ou des drames diderotiens, aux scènes anglaises de Clarissa et qui arrive jusqu'aux excès sombres d'un Baculard d'Arnaud.

Dans l'introduction aux *Amants malheureux*, il défend son goût pour le pathétique lugubre :

« Qu'on lise l'*Enfer* du Dante, le *Paradis perdu* de Milton, les *Nuits* du docteur Young, et l'on sentira combien cette branche du pathétique a d'empire sur tous les hommes. Fut-on jamais autant affecté d'une prairie émaillée de fleurs, d'un jardin somptueux, d'un palais moderne, que d'une

³⁷⁵ Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 287-288.

³⁷⁶

perspective sauvage, d'une forêt silencieuse, d'un bâtiment sur lequel les années semblent accumulées ? »³⁷⁷

Il est évident, car les affirmations et les définitions des auteurs ne laissent aucun doute possible sur les terminologies utilisées à l'époque, que toute compréhension du pathétique passe par la saisie d'un effet donné : un effet de trouble, de « tempête » que la représentation déclenche dans l'âme du lecteur.

On se trouve face à un retour à la dimension originaire et étymologique du mot : l'âme reçoit une impression forte qui l'agite. Pierre Frantz, auteur d'un beau texte sur l'esthétique du tableau au siècle des Lumières, dont nous avons déjà eu occasion de parler, a remarqué cette suprématie de l'émotion sur tout autre critère esthétique et le lien que celle-ci établit entre la perception (les données des sens) et l'imagination (la réélaboration subjective de ces mêmes données) :

La sensibilité que ce tableau doit mettre en mouvement est une disposition des physiques en dernière analyse qui met en rapport l'imagination et la perception pour constituer les émotions. C'est parce qu'il s'adresse d'abord à elles que le tableau, comme celui de la douleur de Philoctète, s'affranchit de toute règle étrangère à la stratégie de l'émotion [...]³⁷⁸

L'imagination et la perception, comme dire l'âme et le corps, ou, dans le langage du dix-huitième siècle, le moral et le physique.

Rousseau éclaircissait le fonctionnement psychologique du plaisir pathétique dans le livre IV de l'*Émile*, « nous nous attachons à nos semblables moins par le sentiment de leurs plaisirs que par celui de leurs peines ; car nous y voyons bien mieux l'identité de notre nature et les garants de leur attachement pour nous »³⁷⁹ : l'intérêt est réveillé par la mise en scène des souffrances davantage que par celle des plaisirs, car la souffrance rappelle au spectateur sa proximité avec l'humanité sur la scène.

Parmi les passions, thème obligé des arts à l'époque, la douleur prime, dans les textes théoriques aussi bien que dans la représentation romanesque, car elle montre avec plus d'évidence les limites de la représentabilité et car elle peut, avec plus de succès, susciter l'émotion du spectateur.

³⁷⁷ Cit. in Robert Lewis DAWSON, *Baculard d'Arnaud, Life and Prose Fiction*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, CXLI, 1976, p. 19.

³⁷⁸ Pierre FRANTZ, « L'effet du tableau », *Comédie-Française*, n. 125-126, janv.-fév. 1984, p. 37-43, p. 40.

³⁷⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1969, tome IV, p. 503.

Les héros souffrants sont donc au centre des débats esthétiques de l'époque et la représentation de leurs souffrances intéresse les artistes autant que les philosophes. Ils sont récupérés du répertoire classique, envisagé, celui-ci, comme une autorité (une source de légitimation) esthétique (la révolte du théâtre passe par une idéalisation de l'expression libre des passions chez les Anciens) et, en même temps, éthique : l'homme de l'antiquité, comme celui de la Nature, représente un stade de l'évolution humaine où l'humanité se présentait innocente, pure, non touchée par la corruption, pénible plaie des temps modernes pour tous les moralistes de toutes les époques.

Ainsi, les cas de Philoctète, de Laocoon et de Hercule dans les *Trachiniennes* de Sophocle deviennent les emblèmes de la différence qui existe entre le champ de la représentabilité chez les anciens et celui des modernes, très réduit par les bienséances et la retenue stoïciennes qui avaient caractérisé les poétiques classiques.

3.1 Philoctète et la double nature de la douleur

Reagardons d'abord l'image de Philoctète.

Seul sur l'île de Lemnos, il fait retentir de ses cris jusqu'aux plus obscurs méandres de l'île. Figure aux significations multiples, Philoctète est avant tout un homme malheureux qui exprime sa souffrance ; aucune entrave sociale n'est interposée entre sa douleur et l'expression qui la communique à l'extérieur : ce qui parle par son biais n'est que la voix de la nature, cette voix qui, avant que le langage ne vienne corrompre la société, demeure consubstantielle à l'objet exprimé³⁸⁰.

Le personnage sophocléen de Philoctète occupe une place fondamentale dans les écrits théoriques qui affirment la promotion esthétique du pathétique.

Personnage de tragédie qu'on peut aisément ranger parmi les figures archétypales du pantheon des mythes anciens qui ont informé la production littéraire européenne, Philoctète est un héros guerrier, innocent, qui souffre pour des raisons indépendantes de sa volonté.

« Y-a-t-il rien de plus pathétique que la douleur d'un homme vénérable ? », se demandait Diderot dans les *Entretiens sur Le Fils naturel*.³⁸¹

³⁸⁰ Jean STAROBINSKI, *Introduction à J.-J. Rousseau, Essai sur l'origine des langues*, in *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris : Pléiade, p. CLXV-CCIV.

³⁸¹ Denis DIDEROT, *Entretiens sur Le fils naturel*, in Denis DIDEROT, *Oeuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Parigi : Hermann, 1980, p. 122.

3.1.1 *Philoctète dans la théorie diderotienne*

Dans la dramaturgie diderotienne, ainsi que le philosophe la conçoit lors des années de la création de ses drames bourgeois et des *Entretiens sur Le fils naturel* et du *Discours sur la poésie dramatique*,³⁸² la liberté des cris de Philoctète représente l'état de la Grèce barbare et sauvage ; un état que le philosophe considère indispensable pour la fonction poétique :

Philoctète se roulait autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisait entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formaient un vers peu nombreux ; mais les entrailles du spectateur en étaient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Aténiens ?... Quoi donc, pourrait-il y avoir rien de trop violent dans l'action d'une mère dont on immole la fille ? Qu'elle coure sur la scène comme une femme furieuse ou troublée ; qu'elle remplisse de cris son palais ; que le désordre ait passé jusque dans ses vêtements, ces choses conviennent à son désespoir. Si la mère d'Iphigénie se montrait un moment reine d'Argos et femme du général des Grecs, elle ne me paraîtrait que la dernière des créatures. La véritable dignité, celle qui me frappe, qui me renverse, c'est le tableau de l'amour maternel dans toute sa vérité.³⁸³

« Diderot retient du théâtre antique sa force, son énergie primitive et ses effets violents, éléments qui lui permettent d'envisager la possibilité d'une régénération du théâtre par le recours à une tradition très ancienne ».³⁸⁴

Retenant de la dramaturgie antique sa barbarie et son naturel, Diderot est, selon Jacques Chouillet, un précurseur de l'inflexion de l'hellénisme vers un idéal de violence ossianique.³⁸⁵

Déjà le théâtre racinien avait représenté, au dix-septième siècle, une rupture dans la tradition dramatique classique française (on a déjà vu les anathèmes du père Porée contre les tragédie du poète) ; en effet, la sensibilité racinienne sera perçue par le dix-huitième siècle comme la voie à la libre expression des passions.

Cette préférence, que Diderot (que nous prendrons en exemple des idées nouvelles sur la dramaturgie et la représentation des passions) partage avec ses contemporains, accordait à la sensibilité racinienne la primauté sur la retenue stoïcienne des personnages du théâtre cornélien (les « fanfaronnades à la Corneille »³⁸⁶ comme le philosophe les définit).

³⁸² Nous traiterons du changement intervenu dans la pensée diderotienne à l'égard du pathétique et de la sensibilité dans un autre chapitre.

³⁸³ Denis DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel, premier entretien*, p. 95

³⁸⁴ Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 133.

³⁸⁵ Jacques CHOUILLET, Introduction au tome X des *Œuvres complètes* de Diderot.

³⁸⁶ Denis DIDEROT, *Observations sur une brochure intitulée : Garrick ou les Acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des*

« Prenant le contre-pied de la figuration cornélienne, les dramaturges du XVIII^e siècle s'efforcent de ramener leurs héroïnes à plus d'humanité et de simplicité, tout en substituant au modèle social de l'héroïsme, celui, moral, de la vertu ».³⁸⁷

D'abord, une des caractéristiques fondamentales de l'expression et de la représentation de la douleur, ainsi que de tout excès des passions : l'insuffisance du langage. Comme tout excès émotionnel, la douleur semble dépasser les limites du langage verbale, de sa logique et de ses lois ; le pathétique, en tant que voix de la passion, représente un problème pour le langage et en éprouve les limites. D'ici, la nécessité de recourir aux cris, aux larmes, aux soupirs ; bref, à l'expression corporelle qui met en scène la somatisation des passions de l'âme, la traduction (dans le sens étymologique de '*trans-ferre*') d'une réalité intérieure dans une forme de langue intelligible à l'extérieur, du signe expressif, du « corps parlant »³⁸⁸ et qui relie la dimension textuelle à celle iconique et celle-ci à la pantomime, à la gestuelle, à la danse.

Deuxièmement, l'attention à la puissance de l'effet sur le spectateur (ou le lecteur) et à la simplicité du discours et du décor qui l'entoure : peu de mots suffisent pour « déchirer ses entrailles ».

D'ici, aussi la nécessité de porter sur la scène des éléments inédits mais puissants sur le plan émotionnel ; bien avant la réforme diderotienne, le château de la retenue classique avait été attaqué par l'innocence pleurante : en 1723 Houdar de la Motte mettait en scène *Inès de Castro*.³⁸⁹

notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'anglais, in Denis DIDEROT, Œuvres complètes, XX. Critique III, Paris : Hermann, 1980, p. 40.

³⁸⁷ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 235.

³⁸⁸ Adélaïde CRON, Cécile LIGNEREUX, « De la lisibilité des larmes », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 5-20, p. 7.

³⁸⁹ Dans son œuvre capitale sur l'idée de nature au dix-huitième siècle, Jean Ehrard retrouve un moment crucial dans l'histoire littéraire et théâtrale du pathétique au siècle des Lumières dans la décision de La Motte de présenter sur la scène de cette tragédie les enfants, puissant ressort pathétique. Montesquieu, illustre témoin des effets que cette innovation déclencha parmi les spectateurs de la pièce (elle suscita à la fois des éclats de rire et des éclats de larmes), reconnut une liaison étroite entre effet pathétique et morale d'un peuple : « Je suis persuadé que cette scène ferait un effet étonnant sur un peuple dont les mœurs seraient moins corrompues que les nôtres. ». Jean EHRARD, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1994.

Pour la première fois, des enfants paraissent sur la scène théâtrale française. Il s'agit d'une innovation que, comme le reconnaissait Ehrard, contient en germe toute l'esthétique du siècle : « Le roman et le théâtre du second tiers du siècle sont en germe dans l'innovation de La Motte et le commentaire de Montesquieu ».³⁹⁰

En effet Montesquieu, illustre témoin des effets que cette innovation déclencha parmi les spectateurs de la pièce (elle suscita à la fois des éclats de rire et des éclats de larmes), reconnaît une liaison étroite entre effet pathétique et morale d'un peuple : « Je suis persuadé que cette scène ferait un effet étonnant sur un peuple dont le mœurs seraient moins corrompues que les nôtres. »

Le ressort fort puissant que constitue le choix de La Motte est emblématique de la nouvelle manière de s'adresser au public : il faut parler au cœur et lui parler un langage neuf, inédit, original. La présence des enfants suffit pour briser l'âme du roi et l'émouvoir jusqu'aux larmes, même si elle ne suffit pas à éviter la tragédie finale du dénouement du drame.

Les spectateurs, ainsi que La Motte même le témoigne dans sa préface à la tragédie qui constitue aussi la défense de cette innovation (et l'épreuve qu'elle fut délibérée et que l'auteur était conscient du caractère révolutionnaire de son acte), furent partagés entre des réactions opposées, que Montesquieu dans son commentaire relie à l'aspect moral ; certains éclatèrent de rire, d'autres, plus sensibles, et plus modernes, se laissèrent émouvoir et décrétèrent de cette sorte la destinée du théâtre et de l'art européen à venir.

Après la légitimation théorique des *Réflexions* de l'abbé Du Bos et celle pratique de la part de La Motte, la voie est ouverte à la suprématie esthétique du pathétique et à l'affirmation de l'impératif d'émouvoir le public à tout prix.

Dans sa préface de la tragédie, qui est la défense théorique des innovations apportées par le chef du parti des « modernes » dans le plus « ancien » des genres littéraires, La Motte, après avoir relevé la même circonstance qui avait frappé le spectateur Montesquieu, l'incertitude de la réaction du public face à une apparition inattendue comme celle des enfants, ajoute aussitôt avec un mélange de confiance et fierté : « mais le doute n'a pas duré et la nature a bientôt repris ses droits sur tous les cœurs. On a pleuré enfin, et s'il m'est

³⁹⁰ Jean EHRARD, *op. cit.*

permis de ne rien perdre de ce qui me fait honneur, quelques-uns ne m'ont critiqué qu'en pleurant. »³⁹¹

La source des larmes, dans la défense de La Motte, est à retrouver dans la « nature », qui reprend ses droits sur la corruption apportée par la société (déjà on pressent les discours de Rousseau...).

Le sujet ouvrait la voie à un nouvel courant de la représentation pathétique des sentiments, celui des sentiments familiaux (les doux liens de la nature), qui feront l'objet de la troisième partie de ce travail.

Ici, nous trouvons remarquable l'exploitation du même motif, l'innocence pleurante des enfants, dans le beau tableau d'Etienne Aubry, *Le mariage rompu*, de 1777 (figure 2).

On y voit le promis et sa fiancée, en blanc, le jour des noces et, comme une effraction du passé, la parution des amours passées de l'époux et de leur fruits : deux enfants aux mains jointes s'unissent à leur mère dans la prière de ne pas être oubliés et abandonnés. L'époux et sa belle-famille, et la promise aussi, se révèlent ému par cette tendre intervention et le mariage est rompu, car finalement le père du promis a été ému et a accepté le choix de son fils.³⁹²

Le rôle réformateur et, en ultime instance, pédagogique, que de cette idée de nature est appelée à assumer est évident : elle légitime le choix du partenaire, contre l'ancien pouvoir des pères qui en décidaient ; le recours à cette idée permet d'atteindre ce but sans violence, car elle fait appel à des sentiments qui sont réputés communs à tous les hommes.

La victoire de la « simple nature » va de pair avec l'imposition du pathétique et en est un des plus important levier, ainsi qu'Ehrard le remarque, soulignant aussi la filiation du concept du *Télémaque* de Fénelon, premier « roman » à présenter un héros à la fois guerrier et sensible et sa parenté avec les personnages richardsoniens :

« ...ce qu'il apporte de neuf [le roman sentimentale et vertueux après *Pamela* de Richardson], ce n'est pas son pathétique moralisateur, mais son réalisme. Désormais la « simple nature » chère à Fénelon n'est plus située seulement dans un cadre idyllique et abstrait, proche de la pastorale : si elle continue à prendre souvent pour prétexte un

³⁹¹ Antoine HOUDAR DE LA MOTTE, Préface à *Inès de Castro* [1723], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris, Gallimard, 1972.

³⁹² Voir à ce sujet : Florence INGERSOLL-SMOUSE, « Quelques tableaux de genre inédits par Étienne Aubry (1745-1781) », *Gazette des Beaux-Arts*, 5, XI, 1925, p. 77-86.

exotisme de convention, elle se charge aussi de réalité sociale lorsqu'elle s'incarne dans la vie de tous les jours de la classe moyenne ».³⁹³

Philoctète, en tant que figure de l'expression *naturelle* de la souffrance, de cette « voix de la nature » qui joue un rôle fondamental dans la construction d'un imaginaire pathétique, est l'emblème de la réforme que Diderot, et d'après lui Lessing, est en train de mener pendant les années '50 contre les règles rigides et désormais jugées stériles de la pratique théâtrale française de l'âge classique.

3.1.2 Primitivisme et récupération de l'Antique entre Diderot et Rousseau

Dans ce discours, les textes des Anciens sont réutilisés dans la finalité de légitimer une révolte de la sensibilité contre les bienséances du théâtre classique et le bel esprit de la comédie contemporaine.

Diderot, et après lui Lessing, en feront largement usage car ils ont saisi, partageant cette perception avec leurs contemporains, que l'antiquité a joué et joue, dans la culture européenne, le rôle d'éducateur et elle garde, de ce fait, l'autorité en matière de goût et de création artistique (partagée, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, avec l'héritage biblique).

Ainsi que Marc Fumaroli l'a subtilement argumenté, « [l]'Antique s'est donc sauvé au siècle de la critique et de la raison en se présentant non comme dépôt de la vérité, mais comme éducateur de la norme universelle du bon goût dans les arts ».³⁹⁴

Et l'antique est aussi identifié, par Diderot aussi bien que par Rousseau, au lieu mythique de l'enfance de l'humanité, le temps où les passions étaient exprimées sans contrainte et où la « voix de la nature » ne déguisait pas la vérité sous des masques dictés par les conventions et les préjugés.

Diderot se rapproche ici du « frère ennemi » Jean-Jacques : « “O nature, tu es la source féconde de toute vérité” est-ce un mot de Dorval ou de Rousseau ? »³⁹⁵ se demande Paul Vernière dans son introduction aux *Entretiens* et Marc Fumaroli, lors de sa réflexion sur les rapports à l'Antique au dix-huitième siècle, identifie magistralement la relation du solitaire citoyen à cette conception d'une antiquité pédagogique, lorsqu'il écrit :

³⁹³ Jean Ehrard, *op. cit.*, p. 310.

³⁹⁴ Marc FUMAROLI, *op. cit.*, p. 31.

³⁹⁵ Vernière, introduction aux *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres esthétiques*, Garnier, 1968, p. 74.

A première vue, le contempteur des lettres et des arts leur demeure étranger. On doute qu'il ait jamais regardé un tableau, à l'exception de ses rares portraits. Il ne s'occupe qu'à écrire et copier la musique. En réalité, par son appel missionnaire à régénérer la société et l'homme corrompus par leurs rétrogradations du côté des Républiques de Lycurgue, de Solon, et de Brutus, de leur vertu, de leur mépris du luxe et de l'ornement, de leurs mœurs pures, il a chargé le thème poétique et rhétorique du retour à l'Antique d'un rigorisme moral et d'une violence politique inédits dont l'influence esthétique a été considérable. Il est difficile de concevoir le Brutus de David sans une imagination enfiévrée par la Prosopopée de Fabricius du *Discours sur l'inégalité*. L'*Émile* et même le *Contrat social* ont rivalisé avec les tableaux tirés d'Homère et de Virgile. Dans une période de mutation et de désarroi, sa pensée a coalisé en nuée orageuse tous les primitivismes et toutes les archéolâtries du siècle, toutes les anxiétés et tous les ressentiments.³⁹⁶

Le deuxième *Entretien* rend cette réutilisation de l'antiquité avec plus d'évidence.

La figure de Philoctète est toujours l'emblème d'un état de l'histoire de la vie humaine où les conventions sociales n'avaient pas encore empêché les êtres d'exprimer leur douleur aux dépenses des bienséances et où les poètes n'avaient pas honte de porter sur les planches des plaintes et des lamentations « naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites » :

Mais dans l'art, ainsi que dans la nature, tout est enchaîné ; si l'on se rapproche d'un côté de ce qui est vrai, on s'en rapprochera de beaucoup d'autres. C'est alors que nous verrons sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie et des grands effets a proscrites. Je ne me laisserai point de crier à nos Français : La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne , et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule ; il y éprouve une attaque de douleur ; il y crie ; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration était sauvage ; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle.³⁹⁷

Dans cet état, que Diderot « se plaît à confondre avec la “nature” et la “vérité” »³⁹⁸, l'expression de la douleur n'est soumise à nulle retenue ; aucune bienséance n'empêche au poète grec de laisser les cris de Philoctète retentir dans l'espace théâtral, car, comme le dira plus tard Lessing, dont l'admiration pour les théories dramatiques du philosophe français est connue, « le cri est l'expression naturelle de la douleur physique »³⁹⁹ et les grecs

³⁹⁶ Marc FUMAROLI, *op. cit.*, p. 54.

³⁹⁷ Denis DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, (second entretien), in *Id.*, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980, p. 120.

³⁹⁸ J. Chouillet, Introduction à Denis DIDEROT, *Entretiens sur Le Fils naturel*, (second entretien), in *Id.*, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980, p. xvi.

³⁹⁹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990, p. 45.

n'avaient aucune honte à laisser que la douleur de leurs héros et même de leurs divinités⁴⁰⁰ s'exprimât par des manifestations extérieures.

L'argument de la liberté des anciens vis-à-vis des expressions touchantes de la douleur est le même jadis utilisé par La Fontaine, lorsqu'il s'agissait de légitimer la suprématie des récits pathétiques sur le comique, des pleurs souhaités par Acante et Ariste contre le ris désiré par Gélaste : « les héros de l'antiquité pleuraient bien ».⁴⁰¹

De même Rousseau, lorsque dans le livre IV d'*Émile* il voudra commencer à traiter des passions lors de la « deuxième naissance » de l'homme, fera recours à la métaphore tirée du répertoire de l'antiquité et se fera le chantre de la simple nature, laissée s'exprimer à son aise :

si sa vivacité se rend trop impatiente, si son emportement se change en fureur, s'il s'irrite et s'attendrit d'un instant à l'autre, s'il verse des pleurs sans sujet, si près des objets qui commencent à devenir dangereux pour lui son poulx s'élève et son œil s'enflame, si la main d'une femme se posant sur la sienne le fait frissonner, s'il se trouble ou s'intimide auprès d'elle ; Ulysse, ô sage Ulysse, prend garde à toi ; les ourtes que tu fermois avec tant de soin sont ouvertes ; les vents sont déjà déchaînés : ne quite plus un moment le gouvernail ou tout est perdu.⁴⁰²

La métaphore d'Ulysse est bien sûr une allusion au livre X de l'*Odyssée*, comme le remarque dans la note en fin de texte Pierre Burgelin, mais elle rappelle aussi *Les aventures de Télémaque*, grand modèle de tout roman d'éducation au dix-huitième siècle et modèle de Rousseau aussi.

Le lecteur peut bien se souvenir du danger que représente Calypso pour le jeune fils d'Ulysse, dans l'ouverture de l'ouvrage fénelonien (et la position du danger représenté par l'amour sensuel en ouverture n'est pas significative ?) et Télémaque est reconnu comme le modèle de l'homme sensible.

Relisons de plus près l'*Émile* pour comprendre l'argument de base de cette réhabilitation des passions : « Nos passions sont les principaux instrumens de nôtre conservation ; c'est donc une entreprise aussi vaine que ridicule de vouloir les détruire ; c'est contrôler la Nature, c'est réformer l'ouvrage de Dieu »⁴⁰³.

⁴⁰⁰ *Ibid.* Lessing, dans le souci d'érudition qui le caractérise, cite plusieurs endroits homériques qui relatent les cris des dieux et des déesses du panthéon grec. Voir aux pages

⁴⁰¹ Jean de LA FONTAINE, *Les amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Flammarion, p. 97.

⁴⁰² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, in *Œuvres complètes* IV, Paris : Gallimard, 1969, p. 490.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 493.

Voilà l'annihilation de prétentions des stoïciens, que Rousseau renchérit dans l'alinéa suivant : « Or je trouverois celui qui voudroit empêcher les passions de naître presque aussi fou que celui qui voudroit les anéantir [...] ».⁴⁰⁴

Or, dans cette opération de récupération des passions, Rousseau en distingue deux types : celles naturelles et celles « qui nous viennent d'ailleurs » :

Mais raisonneroit-on bien si de ce qu'il est dans la nature de l'homme d'avoir des passions on alloit conclurre que toutes les passions que nous sentons en nous et que nous voyons dans les autres sont naturelles ? Leur source est naturelle, il est vrai ; mais mille ruisseaux étrangers l'ont grossie : c'est un grand fleuve qui s'accroît sans cesse et dans lequel on retrouveroit à peine quelques gouttes de ses premières eaux. Nos passions naturelles sont très bornées, elles sont les instrumens de nôtre liberté, elles tendent à nous conserver. Toutes celles qui nous subjuguent et nous détruisent nous viennent d'ailleurs ; la nature ne nous les donne pas, nous nous les approprions à son préjudice.⁴⁰⁵

La nature ne donne à l'homme que des passions utiles, qui lui permettent d'être libre et de pourvoir à son auto-conservation, il revient à la société d'en rajouter ensuite qui le rendent malheureux, le subjuguent et le détruisent.

L'état de nature, d'après Rousseau, est toujours un état de bonheur et de perfection et Diderot ne s'éloigne pas de cette conception dans son éloge des cris de Philoctète.

Mais d'où nous viennent les passions ?

Rousseau répond qu'elles sont engendrées par la sensibilité et que l'imagination est censée les diriger : « La source de toutes les passions est la sensibilité, l'imagination détermine leur pente. [...] Ce sont les erreurs de l'imagination qui transforment en vices les passions de tous les êtres bornés[...] ».⁴⁰⁶

Cette liaison fournit une explication importante : la stratégie du pathétique est toute dans cette phrase. Si l'imagination détermine la pente des passions, les compositions qu'on offre à celle-ci auront un poids immense dans l'éducation de l'humanité, ce qui revient à dire que le problème de la correcte orientation des passions est, en ultime instance, un problème politique. Voici dévoilée la visée réformatrice qui se cache derrière les larmes, qu'il s'agit du pathétique de la vertu, qui fournit les modèles positifs de comportement (oriente les passions positivement, vers ce qui est bien) ou du pathétique de l'horreur, qui présente les modèles négatifs, ce qu'il faut éviter (ici l'horreur prend la place de l'émotion douce des

⁴⁰⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, op. cit., p. 491.

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 501.

larmes : nous le verrons dans la dernière partie du chapitre, qui examine les figures des souffrances des pécheurs, des méchants).

Ce dernier volet du pathétique demande peut-être un éclaircissement plus détaillé, car, s'il est assez immédiatement saisissable que les scènes larmoyantes puissent toucher le spectateur, il est plus difficile, pour les lecteurs modernes, de voir l'utilité morale de la représentation des souffrances affreuses qui choquaient le goût des français au dix-huitième siècle mais qui par contre se retrouvaient sur les scènes et dans les romans anglais.

Rousseau vient encore une fois à notre secours :

On remarque en général que le sang, les blessures, les cris, les gémissements, l'appareil des opérations douloureuses, et tout ce qui porte aux sens des objets de souffrance, saisit plutôt et plus généralement tous les hommes. L'idée de destruction étant plus composée, ne frappe pas de même ; l'image de la mort touche plus tard et plus faiblement, parce que nul n'a par devers soi l'expérience de mourir ; il faut avoir vu des cadavres pour sentir les angoisses des agonisants. Mais quand une fois cette image s'est bien formée dans notre esprit, il n'y a point de spectacle plus horrible à nos yeux ; soit à cause de l'idée de destruction totale qu'elle donne alors par les sens, soit parce que sachant que ce moment est inévitable pour tous les hommes, on se sent plus vivement affecté d'une situation à laquelle on est sûr de ne pouvoir échapper.⁴⁰⁷

Ainsi, l'ennemi du théâtre en explique très bien les mécanismes et les dispositifs.

Si Diderot exprimait l'admiration pour la liberté des cris de Philoctète et la nécessité de les faire à nouveau retentir dans les salles de spectacle françaises, Rousseau explique les causes profondes de cette admiration et les raisons de cette nécessité, inhérentes à la nature humaine, plus frappée des souffrances de ses semblables que de ses joies et prête à s'apitoyer sur ce qui pourrait, un jour, la frapper.

Et voici dévoilé aussi la puissance de la représentation de la mort, un sujet qui, au premier abord, touche moins que d'autres mais qui, une fois compris, garde une force émotionnelle inégalée.

Les deux frères ennemis se rapprochent idéalement dans leur commune admiration pour les scènes tendres et larmoyantes et par leur commune exploitation des ressorts pathétiques dans la visée d'éduquer et d'améliorer le genre humain.

⁴⁰⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile*, op. cit., p. 511.

3.1.3 *Philoctète en peinture*

D'un point de vue iconographique, les cris de Philoctète, comme ceux de Laocoon que nous verrons ensuite, posent un problème à la représentation picturale et les peintres doivent s'évertuer à trouver des manières différentes pour exprimer sa souffrance.

Les évolutions de l'iconologie du sujet peuvent être aperçues dans certaines des représentations des souffrances du vieux guerrier grec peintes entre le troisième tiers du dix-huitième siècle et le début du dix-neuvième.

Il est remarquable que des tableaux mettent en scène les larmes sur le visage du vieil homme, gardant par contre une attitude corporelle de « calme grandeur » : le *Philoctète sur l'île de Lemnos* par James Barry, de 1770 (conservé aujourd'hui à la Pinacothèque Nationale de Bologne), en train de refaire ses langes tachées de sang, pleure (détail mis en évidence par le peintre) et celui de Jean-Germain Drouais, de 1788 (conservé à Chartres au Musée des Beaux-Arts), le pied élégamment enveloppé dans une bande blanche, aussi. Tous les deux sont assis et gardent une pose de noble majesté.

Une représentation moins posée du héros est donnée par Nicolai Abraham Abildgaard en 1775, à son retour de Rome, *Philoctète blessé*, aujourd'hui conservé à Copenhague. Le peintre exécute une figure de Philoctète qui préconise déjà la gestualité pathétique et véhémence du siècle suivant.

En mettant en avant l'extrême douleur, à la fois physique et morale, de son héros, Abildgaard, dans son chef-d'œuvre roman, *Philoctète blessé*, se place au cœur du débat « post-winckelmannien » : l'expression de la douleur balaye toute idée de « grandeur tranquille », comme c'est également manifeste dans *La Colère d'Achille* de Sergel, datant à peu près de la même époque.⁴⁰⁸

Sur cette veine se pose aussi le tableau de Jean-Charles-Joseph Rémond, *Philoctète blessé sur l'île de Lemnos*, de 1818. Le héros est ici immergé dans un paysage déjà romantique et représenté, le bras levé vers le ciel, dans l'attitude d'une souffrance profonde et exprimée au moyen des gestes.

D'abord et avant tout figure de la douleur physique, le héros grec est tourmenté aussi bien par des malheurs d'ordre morale : la solitude, le regret d'avoir été abandonné par la ruse et

⁴⁰⁸ Thomas LEDERBALLE et Élisabeth FOUCART-WALTER (éd.), *Abildgaard 1743-1809*, Paris, Louvre éditions/Gallimard, 2008, p. 28.

la trahison par ce peuple grec —le sien— pour lequel il avait fidèlement combattu, font de lui un objet certainement digne de pitié et capable d'émouvoir même le plus endurci des cœurs dans la plâtée.

Douleur physique et souffrance morale ne font ainsi qu'un pour le personnage de l'ami intime d'Hercule ; la grandeur du poète ancien a été, comme le remarque Lessing,⁴⁰⁹ d'avoir su établir entre ces deux dimensions de la souffrance une correspondance telle, que la mélancolie de l'une se reflète sur celle de l'autre et que la compassion du spectateur, et par conséquent la valeur pathétique de la scène, en est sensiblement augmentée :

So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern übeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancolischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mitteilten.⁴¹⁰

Seule, la douleur physique n'aurait guère pu suffire à susciter un degré suffisant de pitié, mais la seule souffrance morale n'aurait pas permis une représentation directe et immédiate, telle qu'une blessure du corps, signe visible de la déchirure de l'âme, la permet. Ainsi, les deux entités sur qui la douleur affirme son emprise, le corps et l'âme, se trouvent dans un rapport d'interdépendance réciproque du point de vue du dramaturge qui souhaite les représenter : afin que le sentiment du personnage puisse être perçu par les spectateurs, il lui faut un signe à même de le symboliser, d'en condenser le sens, pour que celui-ci arrive, avec l'éclat d'une évidence, à toucher l'âme du public.

La transmission de l'émotion, essence de toute représentation pathétique, se doit de passer par le moyen corporel ; sans cette étape, il n'est pas d'effet pathétique. Le discours théâtral s'étend au domaine romanesque d'autant plus que celui-ci emprunte au théâtre la proxémique du pathétique. La dimension du geste devient essentielle dans l'écriture.

D'ailleurs, ainsi que Rocelyne Rey le remarque dans son *Histoire de la douleur*, dire douleur ou souffrance au dix-huitième siècle et cela dans tout le territoire européen, signifie

⁴⁰⁹ Qui, cela est chose connue, a été admirateur de Diderot et traducteur allemand du théâtre diderotien. Voir Laurent VERSINI, *Denis Diderot alis frère Tonpla*, Paris, Hachette, 1996, p. 168-169.

⁴¹⁰ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon*, in *Id.*, *Werke*, VI, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974, p. 31. En restituant la souffrance de son héros avec cette terrible intensité, il a pourtant très bien senti qu'à elle seule, elle ne suffirait pas pour exciter la compassion à un haut degré. Il l'a donc alliée à d'autres maux tout aussi incapables d'émouvoir profondément, mais qui reçoivent de cette alliance un éclairage aussi mélancolique que celui qu'ils projettent, en retour, sur la douleur physique.

évoquer d'emblée la question de la sensibilité, caractéristique fondamentale du personnage autant que du spectateur pathétique, car elle permet à l'âme d'avoir la délicatesse indispensable pour être une âme sensible, c'est-à-dire susceptible au plus haut degré de toutes les passions.

Elle permet donc au personnage d'éprouver les sentiments avec un maximum d'intensité et au spectateur de pouvoir s'identifier à lui avec une intensité pareille.

La sensibilité est l'instrument de la communication larmoyante, mais aussi du partage de la douleur : « Concept physiologique avant d'être psychologique ou esthétique, concept dont les caractéristiques sont fournies par l'observation [...] la sensibilité constitue le cadre à partir duquel le problème de la douleur peut être examiné ».⁴¹¹

Le problème de la représentation pathétique de la souffrance se pose à l'intersection du physiologique et du psychologique, du simplement corporel et du moral, car la sensibilité, qui est chargée de la perception de la douleur autant que du plaisir, fonctionne en pont entre les deux dimensions.

Le concept d'« esprits animaux », fer de lance de la médecine de l'âge de Descartes, ayant été remplacé par les nerfs et les fibres, innovation du siècle des Lumières, le rapport entre la dimension corporelle et la dimension spirituelle de l'être en avait été fortement affecté.

D'ailleurs, le mot 'sensibilité', ainsi que le rappelle dans son étude sur le roman sentimental G. J. Barker Benfield, « denoted the receptivity of the senses and referred to the psychoperceptual scheme explained and systematized by Newton and Locke. It connoted the operation of the nervous system, the material basis for consciousness ».⁴¹²

3.2 La sensibilité, une qualité polysémique

L'article « Sensibilité » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert ne fait que confirmer cette double nature de la sensibilité, une duplicité où l'aspect physiologique prime de beaucoup sur celui psychologique. Les deux lemmes 'sensibilité' et 'sentiment', synonymes dans l'*Encyclopédie*, sont répertoriés dans le domaine de la médecine :

⁴¹¹ Roselyne REY, *Histoire de la douleur*, Paris, La Découverte, 2000², p. 107.

⁴¹² G. J. BARKER BENFIELD, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. xvii.

Sensibilité, sentiment : (Médecine) la faculté de sentir, le principe sensitif, ou le sentiment même des parties, la base & l'agent conservateur de la vie, l'animalité par excellence, le plus beau, le plus singulier phénomène de la nature, &c.

La sensibilité est dans le corps vivant, une propriété qu'ont certaines parties de percevoir les impressions des objets externes, & de produire en conséquence des mouvements proportionnés au degré d'intensité de cette perception.⁴¹³

Fouquet, rédacteur de l'article, tenait à cœur de réhabiliter les théories médicales de Stahl contre les nouvelles conceptions de l'irritabilité qui avaient été exposées par Haller dans *Mémoires sur la nature sensible et irritable des parties du corps animal* (1756-1760)⁴¹⁴ et insiste sur l'appartenance de la sensibilité à l'âme animale, en reliant strictement les sensations de plaisir et de douleur à celle-ci et en les séparant de l'« âme raisonnable », d'où « les circonstances morales » dépendent :

Ainsi le plaisir et la douleur seront, en fait de sensation, comme les données ou les deux sensations élémentaires dont le mode, le ton, s'il est permis de le dire, est originairement conçu dans l'âme sensitive ; ce sera la base d'où la gamme de toutes les autres sensations qu'on pourroit appeller *secondaires* & dont l'ordre, la série existe nécessairement dans les relations infinies, tirées de l'habitude des individus ou de la variété des especes. C'est donc une condition inséparable de l'état animal, que celle de percevoir ou de sentir matériellement, comme on dit, ou dans la substance. L'âme raisonnable peut sans doute ajouter à ces sensations par des circonstances morales ; mais encore une fois ces circonstances n'appartiennent point à l'animal considéré comme tel, & il est même probable qu'elles n'ont point lieu chez plusieurs.⁴¹⁵

Ici, Fouquet esquisse un dualisme entre âme sensitive (siège des sensations de plaisir et douleur) et âme raisonnable (siège de la morale) qui, si du côté historique est héritier d'une longue tradition philosophique qui partageait notamment l'âme en trois parties, de l'autre aura, au fil du siècle, des répercussions intéressantes surtout pour ce qui concerne l'idée de pathétique. Nous les montrerons dans ce chapitre.

L'âme sensitive devient à la fois ce qui unit la créature humaine aux autres animaux et ce qui la leur rend supérieure, car c'est à elle qui revient de posséder la sensibilité au plus haut degré : « L'homme est sans contredit l'animal qui doit posséder la sensibilité au plus haut degré. Il peut en effet passer pour le chef-d'œuvre des âmes sensibles ou animales, par

⁴¹³ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XV, Neuchâtel, Samuel Faulche, 1765-1772, a. v.

⁴¹⁴ Jacques ROGER, *Les sciences de la vie dans la pensée française au XVIIIe siècle* [1963], Paris, Albin Michel, 1993, p. 628 ; 635-636.

⁴¹⁵ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, op. cit.

l'arrangement merveilleux de ses parties et la prodigieuse quantité de nerfs qui entrent dans sa construction ».⁴¹⁶

Tous les effets de l'art sont perçus, aux dires de l'auteur de l'article 'sensibilité', par l'âme sensitive. C'est elle qui justifie aussi certaines sympathies inexplicables autrement (et qui pourtant jouent des rôles fondamentaux dans les romans de l'époque) :

Qui ne sait combien les charmes de la musique sont puissans sur certains sujets ? Qui ne connoit pas l'effet de la beauté sur l'ame sensitive ? Enfin qui ne s'est pas quelquefois senti épris de prédilection ou d'intérêt, à la simple vue, pour une personne plutôt que pour une autre qui avoit plus de drois, suivant la raison, à nos sentimens ? Tout cela est une disposition dans les organes, une affaire de goût dans l'ame sensitive [...]⁴¹⁷

Enfin, ce qu'on appelle « la force du sang » et qui est un des principaux ressort du pathétique théâtral, romanesque et pictural de l'époque, revient aussi à la sensibilité, c'est-à-dire, à la partie animale de la créature humaine. L'âme raisonnable, et avec elle la morale, n'a rien à voir avec ce lien qu'on appelle aussi, la « voix de la nature » :

De-là peut-être encore ce mouvement animal toujours fondé sur l'habitude de notre *sensibilité*, renouvelé par son instinct en présence d'un objet qui nous est cher, & qu'un changement dans les traits déguise à nos habitudes intellectuelles ; telle est la situation d'une mère tendre en présence d'un fils qu'elle ne reconnoit pas encore, & vers lequel cependant son ame sensitive semble vouloir s'envoler : situation qu'on attribue d'ordinaire à ce qu'on appelle la *force du sang*. Ainsi Mérope, après avoir interrogé le jeune inconnu qu'on lui a amené, s'écrie :

Hélas, tandis qu'il m'a parlé,

Sa voix m'attendrissoit, tout mon cœur s'est troublé.

Cresfonte... ô ciel !... j'ai cru... que j'en rougi de honte !

Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresfonte. Act. II, scen. II

La sensibilité, ainsi qu'elle est définie par Fouquet dans l'*Encyclopédie*, est une qualité qui permet d'élucider plusieurs phénomènes naturels ; pour utiliser les mots de Roger dans son ouvrage sur les sciences de la vie à l'âge des Lumières :

la sensibilité telle qu'elle est ici définie se présente à tous les degrés de l'organisation : dans la réaction de la fibre musculaire, dans le bras du polype qui capture sa proie, dans l'araignée qui se

⁴¹⁶ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, op. cit.*

⁴¹⁷ *Ibid.*

contracte au choc, dans l'inflammation et dans la fièvre, dans la digestion et dans la sécrétion, dans les relations, enfin, *du physique et du moral chez l'homme*.⁴¹⁸

Ces conceptions médicales ont exercé une forte influence non seulement sur les sciences, mais aussi sur la philosophie et sur toute production artistique de l'époque. *Sapere aude* n'était pas, d'après Kant, la devise des Lumières ?⁴¹⁹

Tout savant de cette époque où les savoirs n'étaient pas encore dispersés dans une pluralité de disciplines organisées en cloisons étanches s'intéressait aux sciences autant qu'à tout ce qui revenait à la *Respublica litterarum*, même si tous n'avaient pas la culture médicale de Diderot, comme le remarque Versini dans sa biographie du philosophe.⁴²⁰

Le cas de la pensée diderotienne est à la fois emblématique de ce rapport de perméabilité entre pensée scientifique et imagination littéraire et unique pour la force de la curiosité du philosophe et pour l'étendue de son savoir.⁴²¹

La connaissance des plus modernes théories médicales est évidente et explicite dans *Le rêve de d'Alembert*,⁴²² où, dans la forme dialogique qui exprime au mieux les tensions intérieures et la grande énergie de la pensée de l'auteur, un étonné d'Alembert se trouve à devoir convenir de la vérité des théories de Bourdeu sur la présence de la sensibilité dans toutes les formes vivantes (et donc même dans celles qu'on jugeait privées d'âme). Mais la réflexion sur ce genre de thèmes est présente, en arrière-plan de la composition littéraire, même dans des œuvres sans aucune visée scientifique, telles *Le neveu de Rameau*⁴²³ et le *Paradoxe sur le comédien*.⁴²⁴

Ce dernier montre d'une manière particulièrement intéressante la distance qui est entre la conception de la sensibilité (et de son correspondant esthétique, le pathétique dans la

⁴¹⁸ Jacques ROGER, *op. cit.*, p. 640. Nous soulignons.

⁴¹⁹ Immanuel KANT, « Beantwortung der Frage : Was ist Aufklärung ? », in Andrea TAGLIAPIETRA, *Che cos'è l'Illuminismo ?*, Milano : Bruno Mondadori Editore, 1997.

⁴²⁰ Laurent VERSINI, *Diderot alias Frère Tonpla*, Paris : Hachette, 1996.

⁴²¹ Cfr. Jacques ROGER, *op. cit.*, p. 585-683. Laurent VERSINI, *op. cit.*

⁴²² Denis DIDEROT, *Entretien de Diderot et d'Alembert, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, in *Œuvres complètes*, XVII. *Idées IV*, Paris : Hermann, 1980 ; voir aussi *Id.*, *Entretien de Diderot et d'Alembert, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965 avec une introduction de Jacques Roger.

⁴²³ Marian HOBSON, « Pantomime, spasme et parataxe dans *Le neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin, 1984, p. 197-213.

⁴²⁴ Marian HOBSON, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Revue de métaphysique et de morale*, 82, 1977, p. 145-164

représentation) que le philosophe élabore pendant ses années théâtrales — celles de la publication des drames bourgeois et des manifestes qui sont les *Entretiens* et *Sur la poésie dramatique* — et celle qu’il partage lors de la rédaction du *Paradoxe*, une dizaine d’années plus tard.

La sensibilité, selon la seule acception qu’on ait donné jusqu’à présent à ce terme, est, ce me semble, cette disposition compagne de la faiblesse des organes, suite de la mobilité du diaphragme, de la vivacité de l’imagination, de la délicatesse des nerfs, qui incline à compatir, à frissonner, à admirer, à craindre, à se troubler, à pleurer, à s’évanouir, à secourir, à fuir, à crier, à perdre la raison, à exagérer, à mépriser, à dédaigner, à n’avoir aucune idée précise du vrai, du bon et du beau, à être injuste, à être fou. Multipliez les âmes sensibles et vous multiplierez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés.⁴²⁵

Diderot semble prendre les distances de la sensibilité, « cette disposition compagne de la faiblesse des organes » et suite de la « délicatesse des nerfs ». De même, la considération qu’il avait du pathétique a basculé et, au lieu de la conception horatienne (*si vis me flere, dolendum est primum tibi*) exprimée dans les ouvrages de la fin des années ’50, selon laquelle seule l’émotion réellement éprouvée sur les planches pouvait en inspirer une dans les spectateurs, le paradoxe expose la séparation de l’émotion représentée sur la scène et visée à être transmise au spectateur et la véritable condition intérieure du comédien, qui est de totale indifférence à l’égard de ce qui se passe dans le for intérieur de son personnage et que son corps est en train de représenter.

L’épigraphe du *Paradoxe* est l’emblème de cette nouvelle conception, ainsi que certaines études⁴²⁶ l’ont affirmé : si réellement Diderot pense au personnage de Serpina dans *La serva padrona* de Giovan Battista Pergolesi, le recul que celle-ci montre par rapport à ses propres émotions, afin d’émouvoir Uberto et l’entraîner à l’écouter et finalement à l’épouser est l’exemple de la nouvelle conception diderotienne du rapport entre la représentation d’une émotion et l’effet que celle-ci est censée produire sur le spectateur.

Pour qu’il puisse émouvoir les autres, il faut que l’acteur reste froid lui-même, pour pouvoir mettre en scène au mieux l’émotion qu’il n’éprouve pas.

⁴²⁵ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres complètes XX. Le paradoxe sur le comédien*, Paris, Hermann, 1980, p. 89-90.

⁴²⁶ Jacqueline BELLAS, « Que signifie l’épigraphe du *Paradoxe sur le comédien* ? », in *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, 67, 1967, p. 750–753 ; Jane Marsh DIECKMANN, « ‘A Zerbina penserete’ : A Note on Diderot’s Epigraph », in *Studies in Eighteenth Century French Literature presented to Robert Klaus*, 1975, p. 43-47.

3.2.1 *Le corps pathétique : la pensée médicale et les maladies de l'âme*

Bien sûr, les positions diderotiennes ne sont jamais tranchées et une certaine ambivalence reste vis-à-vis de la sensibilité dans la pensée du philosophe.

Ambivalence qui est d'ailleurs partagée par son époque et qui justifie sur des bases scientifiques (ou du moins supposées telles), la supériorité que le siècle a accordé à l'homme sensible et l'association que le siècle suivant fera (mais qui, en germe, est déjà dans le présent) entre l'excès de sensibilité et le génie.

La vision d'une extrême sensibilité, de l'excès dans la susceptibilité des fibres nerveuses bascule entre, d'un côté, le pathologique —une mauvaise organisation des organes—,⁴²⁷ de l'autre, le fondement d'une supériorité d'âme basée sur le raffinement esthétique.

Dans sa belle étude sur les maladies de l'âme au dix-huitième siècle, Robert Mauzi avait saisi l'attraction qu'a exercé la mélancolie, voire la souffrance, sur les écrivains (et écrivaines) du siècle et l'avait résumée dans l'heureuse formule de « vocation du malheur ».⁴²⁸

Toutefois, la représentation — ambivalente— que les médecins aussi en donnaient, avait fait que le genre de troubles qu'on appelait « mélancolie », « mal anglais » ou plus génériquement « vapeurs » fût entouré d'une sorte d'aura de sacré et de supériorité.⁴²⁹

⁴²⁷ L'idée de la sensibilité comme suite d'une faiblesse dans la « disposition des organes », de la délicatesse des nerfs et d'une imagination enflammée était répandue au dix-huitième siècle davantage qu'on ne serait porté à croire.

⁴²⁸ Robert MAUZI, « Les maladies de l'âme au XVIIIe siècle », *Revue des sciences humaines*, 25, 1960, p. 459-493.

⁴²⁹ Glen COLBURN, *The English Malady : Enabling and Disabling Fictions*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2008. Ce recueil d'études sur le « mal anglais » envisage l'analyse des relations entre représentation littéraire et représentation médicale d'une perspective herméneutique inédite et prolifique. Soucieux d'éclaircir l'impact que le « mal anglais » a eu sur la culture de l'âge des Lumières, les auteurs abordent l'étude du sujet peu traité de l'hystérie masculine et ils essaient en même temps de considérer l'hystérie comme une métaphore de l'*Enlightenment*. L'approche interdisciplinaire se révèle utile, car elle montre la complexité du sentimentalisme et permet d'en saisir des aspects différents et toutefois corrélés. Particulièrement, le livre souligne l'attitude double et ambiguë de la représentation (médicale aussi bien que littéraire) du mal anglais, c'est-à-dire d'un vaste ensemble de trouble nerveux, qui vont de l'hypocondrie à l'obésité, de la mélancolie à des formes d'hystérie plus ou moins graves (le livre de George Cheyne, *The English Malady*, rentre aujourd'hui dans la collection d'histoire de la psychiatrie). Nous avons estimé utile ce bref *excursus* dans le domaine de l'histoire de la médecine, car l'expression du pathétique passe éminemment par le corps. Le corps hystérique correspond au corps pathétique dans la mesure où celui-ci est l'expression directe des passions qui dominent l'âme.

Les études sur le phénomène du sentimentalisme, phénomène littéraire et philosophique autant que culturel, reconnaissent le rôle cardinal que les nouvelles conceptions médicales ont joué dans la construction de la 'sensibilité' et de ses représentations littéraires.⁴³⁰

Barker Benfield, dans son étude sur la « culture de la sensibilité » met en relation le roman sentimental avec l'essor de la psychologie sensationniste de Locke et sa diffusion dans l'Angleterre de la première moitié du dix-huitième siècle.

Après les années '40, selon cet auteur, un espace s'était constitué dans la pensée anglaise pour les romans de Richardson (« literature of all types concerning the nerves », car tous les symptômes visibles de la sensibilité, qui constituent l'alphabet gestuel du pathétique et dont les scènes des romans « sentimentaux » abondent, sous-entendent une conception du corps qu'il serait difficile de comprendre sans le support de la médecine de l'époque et de la représentation physiologique —psychophysiologique— qui lui est propre)⁴³¹.

Barker Benfield montre comment les nouveaux romans sentimentaux, qui se surimposaient à la littérature religieuse dans leur rôle de « conduite des consciences », avaient été un des plus valides canaux de diffusion des nouvelles théories physiologiques de Locke et de Newton.⁴³²

Mullan note que le vocabulaire dont Richardson se sert pour décrire la sensibilité et les sentiments (surtout dans *Clarissa* et *Sir Charles Grandison*) est le même que les médecins utilisent pour se référer aux troubles psychiatriques, aux maladies nerveuses (la mélancolie, l'hypocondrie) : « The very vocabulary which Richardson [...] uses in his delineation of this femininity and this resilient virtue is, at some points, exactly the vocabulary

⁴³⁰ John MULLAN, « Hypochondria and Hysteria : Sensibility and the Physicians », in *Id.*, *Sentiment and Sociability : The Language of Feeling in the Eighteenth-Century*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 201-240 ; G. J. BARKER BENFIELD, « Sensibility and the Nervous System », in *Id.*, *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992, p. 1-36.

⁴³¹ P. 6

⁴³² G. J. BARKER BENFIELD, *op. cit.*, p. 6 : « Sentimental fiction, next to the religion with which it overlapped, was to become the most powerful medium for the spread of popular knowledge of sensational psychology. The nerve was to provide popular, literate culture with a Kuhnian paradigm ».

Les théories de Locke et Newton avaient connu plusieurs canaux de diffusion : d'abord, les textes qui les exposaient étaient accessibles en anglais, ce qui en rendait plus facile la lecture ; en outre, ils avaient été diffusés depuis les chaires, à cause du soutien qu'ils fournissaient à la cause chrétienne contre les athéistes et les libertins, sur les pages du *Spectator* de Addison et Steele et, vu la familiarité qu'ils entretenaient avec les couleurs et les sons — c'est-à-dire les sources extérieures des sensations — par les poètes. Bien sûr, en conclut Barker Benfield, le chemin des grands romans sentimentaux était ouvert.

characteristic of eighteenth-century descriptions of hysteria : tenderness, sensibility, delicacy, disorder ».

George Cheyne, le médecin de Samuel Richardson, qui à son tour était son éditeur,⁴³³ donne un exemple frappant des interactions entre médecine, religion et littérature.

Paru pour la première fois en 1733, son traité, *The English Malady*, dédié aux nombreux troubles qui étaient réunis à l'époque sous le nom de « English Malady », présente l'ambiguïté que les médecins partagent avec les auteurs et envisage la faiblesse des nerfs d'où toutes les formes du mal anglais descendent comme un avantage dans le difficile parcours qui mène à la vertu. Le raisonnement du médecin est très simple : il est plus difficile qu'un homme doué de fibres faibles et irritables puisse se trouver à s'abandonner au vice, tandis qu'un homme sain et robuste pourrait bien plus facilement tomber proie des dérèglements du plaisir.

Le paragraphe où Cheyne présente la liaison entre faiblesse des fibres et moralité porte un titre qui justifie l'accusation que certaines personnalités avaient adressée au traité de présenter sous un jour séduisant et trop positif les maladies d'origine nerveuse : « *The Misfortune of original weak Nerves may be the Cause of greater Felicity* ». Et voici de quelle manière Cheyne s'acquitte de la tâche d'argumenter son affirmation :

It is a misfortune, indeed, to be born with weak Nerves, but if rightly us'd and manag'd, even in the present State of Things, (I meddle no further) it may be the occasion of greater Felicity : For, at least, it is (or ought to be) a Fence and Security against the Snares and Temptations to which the Robust and Healthy are expos'd, and into which they seldom fail to run ; and thereby reduce themselves to

⁴³³ Les liaisons entre Richardson et Cheyne présentent un intérêt particulier si l'on réfléchit à la présence du corps pathétique dans les romans richardsoniens. Chaque passion de l'âme est rendue intelligible par le biais d'une réaction corporelle immédiate et qui commence à mettre en place toute la gestuelle dont la scène pathétique se compose. Les évanouissements des héroïnes lors des situations de forte tension émotionnelle, les pleurs qui annoncent l'émotion non seulement des protagonistes, mais aussi des personnages secondaires, voire mineurs (que l'on pense aux nombreuses scènes chorales dans *Pamela* ou *Clarissa*, où la vertu des jeunes filles ou leurs souffrances font verser des fleuves de larmes à toute la société qui les entoure : les servants de Mr B. dans la première partie de *Pamela*, les voisins du couple dans la deuxième partie et toute la société aristocratique qui s'extasie à la lecture des lettres de la protagoniste ou à la vue de sa conduite vertueuse ; les nombreuses gens rencontrées par *Clarissa* lors de sa fuite avec *Lovelace*) ; les souffrances aux limites de la folie de *Lady Clementina* ou le visible dépérissement de *Harriet Byron* lors du voyage de *Sir Charles Grandison* en Italie, censé le ramener homme marié en Angleterre. Pour Roy Porter, éditeur du traité dans l'édition moderne, cet échange épistolaire entre Richardson et Cheyne aurait transmis à l'écrivain la nouvelle conception du système nerveux et aurait par conséquent influencé la représentation de l'entité psychophysiologique dans les romans richardsoniens.

the same, or, perhaps, a worse State than those whose Misfortune happen'd to be, the being born thus originally subject to Nervous Disorders.⁴³⁴

Le lien entre une vie empruntée à la vertu (qui correspond à la vision aristotélicienne du juste milieu et de l'éloignement des excès) et un état de bonne santé avait été prôné par la médecine depuis les grecs. Ce qui change chez Cheyne est la manière de présenter la « faiblesse d'organisation ». Avançant dans la lecture du traité, on s'aperçoit que l'intellect affecté par des maladies nerveuses (et tel était le cas de l'auteur aussi, auquel il dédie plus que 30 pages⁴³⁵ sur 300, constituant selon certains un antécédent aux *Confessions* de Rousseau⁴³⁶) est plus apte à éprouver les plaisirs fins et raffinés que les arts peuvent provoquer, qu'il est plus doué de goût esthétique :

I shall only observe two things in regard to them. The first is, that they are never to expect the same Force, Strenght, Vigour, and ActIbid.ty, nor to be made capable of running into the same Indiscretions or Excess of sensual Pleasures (without suffering presently, or on the Spot) with those of strong Fibres and robust Constitutions [...] but for all the innocent Enjoyments of life, (at least, for Freedom from Pain and torturing Distempers, for Chearfulness and Freedom of Spirits, for intellectual Pleasures, mental Enjoyments, and Lenght of Days) they (considering the Temptations and Miseries of this mortal State) generally have, and may always have, the Advantage of these others.⁴³⁷

Les désordres nerveux, dans la théorie de Cheyne, sont la conséquence d'un style de vie urbain et sédentaire, du luxe et de la civilisation.⁴³⁸

Il serait très difficile de trouver des troubles nerveux chez des paysans ou des campagnards, car ceux-ci mènent un style de vie paisible qui rend leur constitution forte (Rousseau n'est pas loin de ces théories dans *Émile*) et protège leurs nerfs des secousses violentes et des vapeurs malsains de la *city*.

Pamela-Mrs B. dans le roman de Richardson expose cette même conviction, lors de sa visite aux pauvres en compagnie de Lady Davers et de la Comtesse :

For such poor people, who live generally low, want very seldom any thing but revIbid.ng cordials at first, and good wholesome kitchen physic afterwards : and then the wheels of nature, being unclogged, new oiled, as it were, and set right, they will go round again with pleasantness and ease

⁴³⁴ George CHEYNE, *The English Malady*, éd. Roy PORTER, Londres , Routledge, 1991, III, §VI, p. 20.

⁴³⁵ George Cheyne, *op. cit.*, « The Case of the Author », p. 325-364.

⁴³⁶ G. J. Barker Benfield, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴³⁷ George CHEYNE, *op. cit.*, III, §VII, p. 20.

⁴³⁸ Pour Cheyne comme le principal promoteur de l'image

for a good while together, by virtue of that exercise which their labour gives them ; while the rich and voluptuous are forced to undergo great fatigues to keep theirs clean and in order.⁴³⁹

L'idée est reprise par Sophie von La Roche, qui fait écrire à Mlle de Sternheim :

Und da der Reiche nach dem schwelgerischen Genuß des Überflusses seine Zuflucht zu einfachen Speisen und Wasser nehmen muß, um seine Gesundheit wiedere herzustellen, warum sollten wir uns beklagen, weil wir durch unser Verhängnis gezwungen sind in gesunden Tagen den einfachen Foderungen der Natur gemäß zu leben ?⁴⁴⁰

Et de même Lovelace, lorsqu'il écrit à Belford, après son rétablissement de l'agitation où la nouvelle de l'emprisonnement pour dettes de Clarissa l'avait jeté, a clairement à l'esprit une idée d'organisation psychophysiologique analogue à celle de Cheyne :

All I have to do in my present uncertainty is to brighten up my faculties, by filling off the rust they have contracted by the town smoke, a long imprisonment in my close attendance to so little purpose on my fair perverse ; and to brace up, if I can, the relaxed fibres of my mind, which have been twiched and convulsed like the nerves of some tottering paralytic, by means of the tumult she has excited in it ; that so I may be able to present to her a husband as worthy as I can be of her acceptance [...]⁴⁴¹

Lovelace a besoin de 'tonifier', revigorer, les fibres de son esprit, pour les purifier de la rouille dont l'air malsain de la ville et le long « emprisonnement » du jeune homme les ont enveloppées.

L'importance du traité de Cheyne est donnée par le nombre de rééditions du livre, mais aussi par l'influence que sa lecture exerça sur des personnalités dont la pensée a marqué l'époque. L'une d'elles est David Hume, lui aussi affecté dans sa jeunesse par le mal anglais, qui dans une de ses lettres, parle de « *disease of the learned* »⁴⁴², la maladie des intellectuels, sanctionnant de la sorte le lien entre raffinement esthétique et faiblesse nerveuse.

⁴³⁹ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, London, Woodfall, Ribington et al., 1767, vol. III, p. 338.

⁴⁴⁰ Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stoccarde : Reclam Verlag, 1983, p. 165 ; Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, vol. I, p. 236 : « Et puisque l'homme riche après avoir ruiné son tempérament par des excès, est obligé d'avoir recours à l'usage de l'eau & des nourritures les moins coûteuses, pourquoi murmurer de ce que notre état nous oblige durant les jours de santé à nous contenter du simple nécessaire ? »

⁴⁴¹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or the History of a young Lady*, London, Penguin, 1985, p. 1085.

⁴⁴² Lettre du 3 mars ou avril 1768, citée par John MULLAN, *Sentiment and Sociability : The Language of Feeling in the Eighteenth-Century*, Oxford : Clarendon Press, 1988, p. 210.

L'idée de l'existence d'un tel lien est d'ailleurs courante au dix-huitième siècle, ainsi que Mullan l'a montré et soutenu par le moyen de plusieurs sources.

William Stukely, auteur d'un traité sur le spleen,⁴⁴³ écrit : « We know 'tis a common observation in our practice, that the modish disease call'd the vapors, and from its suppos'd seat, the SPLEEN, does most frequently attack scholars and persons of the soft sex most eminent for wit and good sense » : la maladie mélancolique frappe surtout le sexe féminin, bien que, dans sa version masculine (la différence entre les sexes demeure dans les diagnostics médicaux), l'hypocondrie, elle puisse toucher une petite minorité du sexe « fort ».

Ce sont surtout ceux que nous définirions aujourd'hui « intellectuels » à être concernés par ce genre de troubles psychiatriques : « Those males who become known as 'hypocondriac' are typically described as those who study, who write, who remove themselves from a world of trade, ambition, and 'business' ».⁴⁴⁴

Hume était de ce nombre et James Boswell, le biographe de Samuel Richardson, s'y reconnaissait aussi. Tant qu'il écrivait à Rousseau : « I was born with a melancholy temperament. It is the temperament of our family. Several of my relations have suffered from it. Yet I do not regret that I am melancholy. It is the temperament of tender hearts, and noble souls ».⁴⁴⁵

La représentation des « nervous distempers » que l'attitude des médecins avait contribué à créer s'enracine très vite dans la culture littéraire du siècle et le sentimentalisme lui sera débiteur d'une des plus contradictoires de ses positions, celle à vis-à-vis des excès de la sensibilité.

Le commentaire de Mullan exprime de manière très claire cet état de choses et le partage qui a existé entre littérature et médecine.

Both Blackmore and Cheyne, as well as presuming the accessibility of the speculations, produce the types of 'Malady' or 'Distemper' about which they write as symptoms of a peculiar prlbid.lege, of heightened faculties or unusual intelligence. It is this appearance of weakness and strenght together –

⁴⁴³ William STUKELY, *On the spleen*, London :1723, cit. in John MULLAN, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁴⁴ John MULLAN, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁴⁵ James BOSWELL, *Sketch of the Early Life of James Boswell, Written by Himself for Jean-Jacques Rousseau, 5 December 1764*, in F. A. Pottle, *James Boswell : the Earlier Years*, cit. in John MULLAN, *op. cit.*, p. 211.

of special faculties which are manifested in illness- which is the most important description common to the medical text and the novel of sentiment.⁴⁴⁶

La description commune aux deux disciplines est celle, ambiguë, de la faiblesse des nerfs comme d'une plus grande finesse de jugement esthétique, d'une plus profonde intensité dans la perception du réel et l'appréciation de la beauté et de la bonté, beauté morale.

Dans ce contexte, le rôle majeur et prépondérant du corps dans l'expression du sentiment, ainsi que la forte connexion de celui-ci avec les facultés physiques, vont de soi et portent un nouveau éclairage sur la proxémique du pathétique, sur le corps véhicule des sensations extérieures vers le siège du jugement et, *a contrario*, de l'intériorité vers l'extérieur.

Le corps en somme comme agent et acteur pathétique :

In the novels of the mid-eighteenth century, it is the body which acts out the power of sentiment. Those powers, in a prevailing model of sensibility, are represented as greater than those of words. Tears, blushes, and sighs — and a range of postures and gestures— reveal conditions of feeling which connote exceptional virtue or allow for intensified forms of communication. Feeling is above all observable, and the body through which it throbs is peculiarly excitable and responsive.⁴⁴⁷

Naturellement, les philosophes ne sont pas passés à côté de ces débats et de ces discussions. David Hume, déjà rencontré comme lecteur de Cheyne et patient plutôt hypocondriaque, donne une forme théorique à ces conceptions dans son bref essai sur la notion de goût, non seulement instrument conceptuel fondamental dans la philosophie empiriste et sensationnaliste, mais aussi témoignage de l'effort de dépasser la dichotomie entre physique et morale dans une vision organique et globale de l'unité de l'être humain.

3.2.2 Deux ne sont qu'un : Of the Standard of Taste de Hume

Il est à remarquer, ainsi que Dabney Townsend l'a bien expliqué dans son essai sur le philosophe et économiste écossais,⁴⁴⁸ que, au dix-huitième siècle, l'esthétique est inséparable d'une dimension éthique et vice versa.

Cette assimilation des deux dimensions est fondamentale pour une compréhension plus profonde de l'action des tableaux sur les consciences des spectateurs et lecteurs et de l'idée

⁴⁴⁶ John MULLAN, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁴⁴⁸ Dabney TOWNSEND, *Hume's Aesthetic Theory Taste and Sentiment*, Londres et New York : Routledge, 2001.

que les auteurs en avaient et contribue aussi à la compréhension du discours de Diderot sur le nouvel rôle de l'art.

Hume, dans la discussion sur les relations entre le jugement esthétique et le sentiment qu'il insère dans son *Of the Standard of Taste*, s'évertue à clarifier les complexes relations qui existent entre ces deux facultés et à les replacer dans le cadre d'une épistémologie et d'une anthropologie bien différentes des nôtres. Son but déclaré, d'éclaircir s'il existe une norme esthétique (le goût) de valeur universelle, est atteint grâce à un argument d'ordre physiologique, pour ne pas dire médical, qui se rattache de manière très étroite à ce qui a été dit ci-dessus.

Le jugement esthétique est étroitement lié, chez Hume, à plusieurs conditions, dont la première est la capacité perceptive des « organes » de la machine. Après tout, ou bien avant tout, pour les empiristes autant que pour les sensualistes, le jugement esthétique a des racines physiologiques :

In each creature, there is a sound and a defective state ; and the former alone can be supposed to afford us a true standard of taste and sentiment. If, in the sound state of the organ, there be an entire or a considerable uniformity of sentiment among men, we may thence derive an idea of the perfect beauty ; in like manner as the appearance of objects in day-light, to the eye of a man in health, is denominated their true and real colour, even while colour is allowed to be merely a phantasm of the senses.

Many and frequent are the defects in the internal organs, which prevent or weaken the influence of those general principles, on which depends our sentiment of beauty or deformity.⁴⁴⁹

L'établissement *a priori* d'un état de bonne et un de mauvaise santé permet dans le système du philosophe de déterminer la frontière entre un état de normalité et un de maladie.

De cette préMisse s'ensuit la possibilité d'un jugement esthétique « objectif », juste, là où les hommes dont la faculté « saine » des organes fonctionne sont d'accord.

Nos idées de beauté et de laideur (et le mot employé pour définir l'opposé de la beauté 'deformity', difformité, en dit long sur la valeur normative de ce jugement), sont ancrées dans nos facultés physiologiques.

C'est pourquoi, d'après le philosophe, il ne faut pas s'étonner de l'absence du sentiment esthétique chez quelqu'un : il vient d'un défaut de délicatesse dans l'imagination :

⁴⁴⁹ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 11-12

One obvious cause, why many feel not the proper sentiment of beauty, is the want of that delicacy of imagination, which is requisite to convey a sensibility of those finer emotions. This delicacy every one pretends to : Every one talks of it ; and would reduce every kind of taste or sentiment to its standard. But as our intention in this essay is to mingle some light of the understanding with the feelings of sentiment, it will be proper to give a more accurate definition of delicacy than has hitherto been attempted.⁴⁵⁰

L'imagination, on va le voir, est aussi une faculté qui trouve ses origines dans les données sensorielles et la capacité que le corps a de les recevoir.

Ici, pour mieux éclaircir sa théorie, Hume insère l'histoire des deux ancêtres de Sancho dans Don Quixote de Cervantès, qui, à la seule dégustation, avaient su s'apercevoir qu'une clé avec un bouchon de liège étaient tombés au fond du tonneau, frelatant le goût du vin.

La morale de l'anecdote est que lorsque les organes sont fins (mais l'adjectif « *fine* » en anglais a un spectre beaucoup plus large que celui de cette seule traduction : aigus, subtils, dans le sens où l'on dit que quelqu'un est fin, où qu'on a un goût fin, justement, mais aussi bien, en bonne santé, comme l'on dit « I'm fine »), rien ne peut leur échapper, la perception atteint un degré supérieur de réceptivité et de justesse et c'est ce qui s'appelle le goût :

« Where the organs are so fine, as to allow nothing to escape them ; and at the same time so exact, as to perceive every ingredient in the composition : This we call delicacy of taste, whether we employ these terms in the literal or metaphorical sense ».⁴⁵¹

C'est à ce point que l'ambiguïté déjà présente chez Cheyne réapparaît, lorsque Hume note que parfois l'extrême raffinement d'un palais très délicat peut constituer un inconvénient et que toutefois il demeure une qualité désirable, car il permet de mieux saisir la beauté et est de ce fait la source de plusieurs plaisirs (qui s'opposent, il va de soi, aux plaisirs plus grossiers de ceux qui ne sont pas doués de goût) : « A very delicate palate, on many occasions, may be a great inconvenience both to a man himself and to his friends : But a delicate taste of wit or beauty must always be a desirable quality, because it is the source of all the finest and most innocent enjoyments of which human nature is susceptible ».⁴⁵²

Après avoir traité des qualités du jugement de goût, Hume explique au lecteur quel est le principe corrupteur du goût : le préjudice peut détruire le jugement sain et peut pervertir (c'est-à-dire les détourner de leur correcte démarche) les opérations des facultés

⁴⁵⁰ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 13

⁴⁵¹ David HUME, *Of the Standard of Taste*, §16

⁴⁵² David HUME, *Of the Standard of Taste*, §16

intellectuelles : « It is well known, that in all questions submitted to the understanding, prejudice is destructive of sound judgment, and perverts all operations of the intellectual faculties : It is no less contrary to good taste : nor has it less influence to corrupt our sentiment of beauty ». ⁴⁵³

Or, le mot ‘prejudice’ se prête à une double interprétation, car son sens est vaste : le sens qui lui donne sa proximité avec le verbe ‘to prejudice’, qui, dans la troisième signification qui lui attribue le dictionnaire de Johnson (« To injure, to hurt, to diminish, to impair » ⁴⁵⁴), veut dire ‘injurier, blesser, diminuer’, tous verbes qui indiquent un état de diminution de santé ; celui qui lui est donné par le dictionnaire bilingue anglais-français de l’époque est en revanche encore plus clair : « (figure), ‘damage, hurt, hinderance, also as *Préjugé* » ⁴⁵⁵.

Le préjugé a une valeur absolument négative car il empêche la formulation du jugement clair, se posant comme une entrave aux opérations de la faculté de jugement. La correspondance entre dimension physiologique et dimension éthique ne saurait être plus évidente.

Et de ce postulat aussi la déclaration de la nécessité d’une forme de prudence dans l’établissement des normes universelles du goût, car un corps aux organes parfaitement peaufinés (et donc producteur du jugement de goût exacte, universel) ne saurait être trouvé :

Thus, though the principles of taste be universal, and nearly, if not entirely, the same in all men ; yet few are qualified to give judgment on any work of art, or establish their own sentiment as the standard of beauty. The organs of internal sensation are seldom so perfect as to allow the general principles their full play, and produce a feeling correspondent to those principles. They either labour under some defect, or are vitiated by some disorder ; and by that means, excite a sentiment, which may be pronounced erroneous. ⁴⁵⁶

Une prudence qui toutefois n’empêche pas de prendre conscience de ce que, quoique la discussion demeure ouverte sur la possibilité de trouver un homme doué de la perfection des organes décrite et du conséquent raffinement qui ferait la norme du goût (*the standard of taste*), au cas où cet homme existait, il serait un homme estimable, voire précieux :

⁴⁵³ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 21

⁴⁵⁴ Samuel JOHNSON, *A Dictionary of the English Language*, 3^{ème} éd. 1768.

⁴⁵⁵ Randle COTGRAVE, *A French and English Dictionary with another in English and French*, Londres, 1673.

⁴⁵⁶ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 22

But if we consider the matter aright, these are questions of fact, not of sentiment. Whether any particular person be endowed with good sense and a delicate imagination, free from prejudice, may often be the subject of dispute, and be liable to great discussion and inquiry : But that such a character is valuable and estimable, will be agreed in by all mankind.⁴⁵⁷

La conclusion de l'essai est donc que, bien que rares, les hommes de ce genre sont faciles à distinguer dans la société : ils sont remarquables de par leurs plus grandes facultés intellectuelles (« Though men of delicate taste be rare, they are easily to be distinguished in society by the soundness of their understanding, and the superiority of their faculties above the rest of mankind »⁴⁵⁸).

En revenant en arrière sur le texte de Hume, aux premières pages, il est aisé de s'apercevoir que la recherche de la norme du goût, pour le philosophe, impliquait des enjeux éthiques d'une certaine importance. Il s'agissait de trouver la norme du goût pour remonter à la possibilité d'un universel. En effet, dans les premières pages Hume commence par montrer la relativité des goûts et des opinions, et des constructions culturelles basées sur ceux-ci.

La vertu en est une, car, ainsi que Hume l'explique, s'il est vrai que pour chaque peuple et pour chaque époque la vertu mérite les éloges et le vice est blâmable, il n'en est pas moins vrai que ce qui est considéré comme vertueux chez les uns pourrait ne pas l'être chez les autres :

The word virtue, with its equivalent in every tongue, implies praise ; as that of vice does blame : And no man, without the most obvious and grossest impropriety, could affix reproach to a term, which in general acceptation is understood in a good sense ; or bestow applause, where the idiom requires disapprobation. Homer's general préceptes, where he delivers any such, will never be controverted ; but it is obvious, that, when he draws particular pictures of manners, and represents heroism in Achilles and prudence in Ulysses, he intermixes a much greater degree of ferocity in the former, and of cunning and fraud in the latter, than Fenelon would admit of. The sage Ulysses in the Greek poet seems to delight in lies and fictions, and often employs them without any necessity or even advantage : But his more scrupulous son, in the French epic writer, exposes himself to the most imminent perils, rather than depart from the most exact line of truth and veracity.⁴⁵⁹

D'où, la nécessité d'établir s'il y a une règle dans le goût, car, la possibilité de celle-ci démontrée, il s'ensuit que une notion de vertu universelle est possible.

La discussion sur la véracité ou moins du système n'est pas de la compétence de cette étude, et nous nous bornerons ici à relever que, mises de côté les différences entre les

⁴⁵⁷ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 24

⁴⁵⁸ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 26

⁴⁵⁹ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 2

cultures, il existe pour Hume un groupe de valeurs positives et, par conséquent, une série de valeurs négatives définies comme les opposés des premières :

« It is indeed obvious, that writers of all nations and all ages concur in applauding justice, humanity, magnanimity, prudence, veracity ; and in blaming the opposite qualities. Even poets and other authors, whose compositions are chiefly calculated to please the imagination, are yet found, from Homer down to Fenelon, to inculcate the same moral préceptes, and to bestow their applause and blame on the same virtues and vices ». ⁴⁶⁰

même les poètes qui ne sont pas des moralistes, reconnaissent l'importance des qualités morales et s'efforcent de les inculquer par le biais de leurs créations, en parlant à l'imagination.

Il s'ensuit de là une deuxième conséquence, importante dans le but d'un jugement esthétique. Chaque forme de la création humaine a sa visée, ou son objet, dans le langage du philosophe : « The object of eloquence is to persuade, of history to instruct, of poetry to please, by means of the passions and the imagination ». ⁴⁶¹

Pour pouvoir donner un jugement exact, nous devons considérer ces présupposés et juger combien les moyens sont adaptés aux fins : « These ends we must carry constantly in our view when we peruse any performance ; and we must be able to judge how far the means employed are adapted to their respective purposes ». ⁴⁶²

La réflexion sur le goût se situe dans ce contexte et sur le sillage de Cheyne : plus les facultés de jugement seront raffinées, plus le jugement approchera de la perfection. Les facultés de jugement seront raffinées si la machine fonctionne correctement. Pour qu'elle le fasse, il faut fuir les excès, selon les dictées de la médecine de l'époque que Hume partage.

Une vie vertueuse (la vertu étant ici définie comme une *aurea mediocritas*) devient le garant d'un jugement esthétique proche de la perfection. L'esthétique et la morale se trouvent donc fort étroitement liées l'une à l'autre.

3.3 Le débat sur le Laocoon

Envisagé sous l'angle de sa dimension psychophysiologique, esthétique, dans le sens étymologique du mot (et le vocabulaire de la Crusca ne donnait pas '*aesthesis*' comme

⁴⁶⁰ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 2

⁴⁶¹ David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 21

⁴⁶² David HUME, *Of the Standard of Taste*, § 21

correspondant grec soit de l'italien 'senso' que de 'sentimento' ?⁴⁶³) le pathétique devient plus simple à saisir.

Plus évidente devient la raison de l'omniprésence de la dimension corporelle dans la représentation pathétique : pour se dire, l'émotion doit être mise en scène. Pour être communiquée, elle se doit d'être corps signifiant.

La larme, ainsi que le soupir, les évanouissements, les sanglots, la voix cassée par l'émotion, voire l'étouffement de toute parole possible, deviennent, comme toutes les études à ce sujet nous le répètent,⁴⁶⁴ partie d'un code.

Or, ce code se pose d'emblée en opposition avec la retenue classique et son appui philosophique : le stoïcisme. Ainsi que le précisera Lessing plus tard, « tout ce qui est stoïque est antithéâtral ».⁴⁶⁵

Les Anciens le savaient bien, qui n'ont jamais épargné à leurs héros ni les pleurs, ni les cris, ni des vraies contorsions pour en exprimer les souffrances (qu'on pense à Hercule mourant dans les *Trachiniennes* de Sophocle).

La « théâtralisation » du roman implique l'élaboration d'une complexe proxémique et la réhabilitation de la présence du corps dans l'écriture.

La réflexion sur la représentation figurative du pathétique est présente, au XVIIIe siècle, sous un autre aspect. C'est celui représenté par le groupe marmoréen du Laocoon et le débat qui en surgit.

Ce groupe, découvert par hasard en 1509⁴⁶⁶, avait été au centre des débats sur la beauté et sur la représentation de la douleur auprès des anciens pendant tout le XVIIIe siècle.

Au début du siècle, il avait été décrit pour la première fois par le peintre anglais Jonathan Richardson⁴⁶⁷.

Diderot, dans l'*Essai sur la peinture*, en parle, encore une fois, à propos des rapports entre poésie et peinture dans le chapitre dédié à l'expression: « Le Laocoon souffre, il ne grimace

⁴⁶³ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, 1729-1738, 4^{ème} éd. s.v.

⁴⁶⁴ Anne VINCENT-BUFFAULT,

⁴⁶⁵ Gotthold Ephraim LESSING, *Laokoon, oder die Grenzen zwischen Dichtung und Malerei*, in *Id.*, Werke, VI, Munich, Carl Hanser Verlag, 1974, p. 16. trad. fr. Hermann, 1990, p.

⁴⁶⁶ Uto KULTERMANN, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1997, p. 48.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 49.

pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément sans inspirer de l'horreur ».

3.3.1 Ut pictura poesis non erit : *le Laocoon de Lessing*

Le traité de Lessing sur le Laocoon représente, dans la théorie des arts de l'époque, un tournant d'une grande importance, car il remet en question la poétique classique, d'inspiration horatienne, de la similarité entre la poésie et la peinture (*l'ut pictura poësis*) à travers une analyse approfondie des moyens propres à l'un et à l'autre art.

Grâce à cette relecture, Lessing peut aller à l'encontre de la vision winckelmanienne de l'expression de la douleur par le Laocoon sculpté, qui n'est plus, ainsi que le voulait l'auteur des *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques dans la poésie et la peinture*, l'exemple de la calme grandeur et de la noble simplicité propres aux anciens, mais bien le contraire. L'absence des cris de la statue du Laocoon n'est pas, argumente Lessing, la démonstration de l'infériorité de la poésie par rapport à la peinture, ni la preuve d'une supposée maîtrise des passions de la part des anciens : elle est simplement l'indice des limites imposées à la représentation iconique par l'idée de beauté, chérie des grecs et règle inéluctable de la création sculpturale et picturale.

Lessing, qui était un admirateur de Diderot⁴⁶⁸, procède donc d'une critique à Winckelmann et traite le sujet d'une façon comparative.

Le problème avait été abordé par l'historien de l'art dans ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques dans la poésie et la peinture* (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, publié en 1755), dont Lessing rapporte une longue citation ; Winckelmann y interprète le Laocoon comme l'exemple de ces idéaux de noble simplicité et calme grandeur qui faisaient à ses yeux la splendeur de l'art des grecs et des latins.

Pour comprendre la critique de Lessing, il faut avoir à l'esprit cette citation et la pensée que Winckelmann y expose et qui constituera le point de départ de la critique de Schiller, aussi. L'expression des passions chez les Grecs passe pour Winckelmann par l'analogie avec la mer : de même que son fond reste calme, « si agitée qu'en soit la surface, de même les

⁴⁶⁸ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoonte*, Palermo, Aesthetica, 2007, introduction.

œuvres d'art des Grecs, quelle que soit la passion qu'elles expriment, trahissent une âme grande et paisible ».⁴⁶⁹

Or, c'est cette âme, d'après Wickelmann, qui se « manifeste, malgré les souffrances, sur le visage de Laocoon » :

La douleur, perceptible dans tous les muscles et tendons, que, sans considérer le visage et les autres parties, l'on croirait presque sentir soi-même rien qu'en regardant l'abdomen douloureusement contracté, cette douleur, dis-je, ne s'exprime cependant pas avec violence ni sur le visage, ni dans l'attitude. Ce Laocoon ne pousse pas le cri terrible que Virgile met dans la bouche du sien ; l'ouverture de la bouche ne le permettrait pas ; c'est bien plutôt un gémissement étouffé et plein d'angoisse, [...] Laocoon souffre, mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle : sa douleur atteint notre âme, mais nous voudrions pouvoir la supporter comme ce grand homme.⁴⁷⁰

Lessing conteste deux points dans la critique de son devancier : d'abord, « le regard désapprobateur jeté en passant à Virgile »⁴⁷¹ et ensuite la comparaison avec le Philoctète.⁴⁷²

À l'égard du deuxième point, Lessing constate avec stupeur la différence des impressions que le Philoctète a laissées sur lui et sur Winckelmann. Comment Philoctète souffre-t-il ?

Les plaintes, les cris, les imprécations sauvages dont sa douleur remplissait le camp en troublant tous les sacrifices, toutes les cérémonies religieuses, retentissaient de manière non moins terrible dans l'île déserte, et c'était ce que l'y avait fait reléguer. De quels accents de colère, de douleur, de désespoir, le poète dans son drame a-t-il fait également retentir le théâtre !⁴⁷³

Le héros exprime donc sa souffrance de manière naturelle, par le biais des cris, comme le faisait aussi Hercule mourant dans les *Trachiniennes* de Sophocle. Ce sont les Français, aux dires de Lessing, qui ont posé, du fait de la bienséance, des entraves à l'expression libre de la douleur, représentée en revanche, chez les Grecs, avec tous les accents qui lui sont propres.⁴⁷⁴

L'argument est érudit, car Lessing explique au lecteur que la longueur du troisième acte du *Philoctète*, apparemment beaucoup plus bref des autres, s'éclaircit si l'on songe que, pour être récités, les cris qui le constituent nécessitent pour être prononcé d'un délai plus long de celui qui apparaît sur le papier. Il s'ensuit que « s'il est vrai que, surtout dans la pensée des

⁴⁶⁹ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990, p. 44.

⁴⁷⁰ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoon*, Paris : Hermann, 1990, p. 44.

⁴⁷¹ *Ibid.*

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

anciens Grecs, le fait de crier dans la souffrance physique n'est pas incompatible avec la grandeur d'âme, ce n'est pas pour exprimer celle-ci que l'artiste s'est abstenu de faire crier sa figure de marbre ».⁴⁷⁵

Philoctète crie donc pour exprimer sa souffrance, car les Grecs n'avaient aucune honte de manifester leurs sentiments de manière spontanée : ces manifestations physiques, condamnées par les contemporains, n'étaient pas en contradiction, chez les anciens, avec la grandeur d'âme.

La description littéraire de l'épisode de Laocoon, dans le deuxième livre de l'*Énéide* de Virgile⁴⁷⁶, est bien différente de la représentation sculpturale qui en avaient donné les sculpteurs rhodiens.

Dans l'oeuvre sculpturale la douleur est exprimée par la tension musculaire du corps, par des gestes retenus. Chez le poète, Laocoon exprime sa souffrance avec des cris:

clamores simul horrendos ad sidera tollit,
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit cervice securim.

Le mérite de Lessing a été d'avoir su décaler l'axe du discours de la présumée maîtrise de soi des anciens aux normes qui en réglaient la composition artistique : chez les anciens, la peinture, et l'art figuratif plus en général, suivaient des préceptes méconnus des générations suivantes. La représentation était soumise à une certaine idée de la beauté, qui interdisait tout manque de retenue.

C'est pourquoi le Laocoon sculpté ne peut pas crier (car ce geste romprait l'idée d'ordre inhérente à celle de beauté)⁴⁷⁷ et qu'en revanche les cris ne sont pas absents du récit virgilien. Lessing démontre de cette façon la plus grande variété des possibilités expressives de la poésie sur la peinture et de ce fait la supériorité de la première sur la seconde.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁷⁶ Publius Virgilius Maro, *Eneide*, op. cit, II, 203-217.

⁴⁷⁷ Gotthold Ephraim LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007, p. 28.

Le choix, de la part de Lessing, de donner le titre à son essai du nom du héros grec témoigne du statut d’emblème que la figure avait assumé déjà au dix-huitième siècle (d’ailleurs, la figure de la douleur dans les *Iconologies* de Cesare Ripa avait déjà les traits du héros virgilien –fig. 3-) et qui lui restera collé : dans son atlante des images, Aby Warburg classera plusieurs représentations iconiques du Laocoon dans la table 46, dédiée aux *pathosformel*⁴⁷⁸ de la douleur.⁴⁷⁹

Il est remarquable que le traducteur anglais de Warburg traduit le mot allemand *Pathosformel* avec « emotive formula » et qu’il la définit comme « the postures and gestures from the répertoire of antiquity, which later centuries used to represent specifical states of action and psychological arousal »⁴⁸⁰.

Aussi, la ressemblance de la tête du Laocoon avec l’exemple de l’expression de la douleur aiguë donné par Charles Lebrun dans un recueil publié en 1727 par Jean Audran qui contient les modèles du peintre pour les représentations des passions de l’âme (fig. 2) semble venir confirmer cette identification entre la figure formelle et le sentiment qu’elle est censée rendre.

Ce qui est donc en jeu, dans le débat sur Laocoon, ce n’est pas l’objet immanent et individuel du héros grec, mais plus en général une entière théorie de la représentation de la douleur.

Ce qui veut dire, aussi, une théorie de la représentation. Replaçant l’accent sur les rapports réciproques entre peinture et poésie, verbe et image, Lessing s’insère dans la copieuse production d’écrits sur cette complexe relation : celui des rapports entre le langage verbal et le langage pictural était un des sujets les plus battus au XVIIIe siècle (où les frontières entre

⁴⁷⁸ Le concept de ‘*Pathosformel*’, fondamental dans la théorie de l’art de Warburg, a été par celui-ci repris tout le long de son travail. Il peut être résumé comme « une vision synoptique comprenant à la fois une attitude face à la vie et un style artistique ». Pour une plus grande compréhension du concept : Aby WARBURG, « Francesco Sassetti’s Last Injunctions to His Sons » [1907], in *Id.*, *The renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, translation by David Britt, Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 223-262. la citation se trouve à la page 249.

⁴⁷⁹ Aby WARBURG, *Gesammelte Schriften, Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000, Tafel 41a, p. 74-75.

⁴⁸⁰ Kurt W. FORSTER, « Introduction », Aby WARBURG, *The renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trad. de David Britt, Los Angeles : Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 15.

les formes de la création deviennent imperméables⁴⁸¹) et il croisait la réflexion plus générale sur l'Antique et sur sa conception de l'expression des passions.

Le comte de Caylus, en France, avait publié ses *Tableaux tirés de l'Iliade d'Homère et de l'Enéide de Virgile*, un document très singulier donnant aux peintres des suggestions pour la représentation des scènes (tableaux) décrites en vers par les deux poètes anciens.

Joseph Spence, en Angleterre, avait fait imprimer son *Polymetis Inquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the Ancient Artists, being an Attempt to illustrate them mutually from one another*, contre lequel Lessing polémiquera dans son *Laocoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poësie*.

En Angleterre, une théorie de la peinture en tant que langage muet (*dumb language*) avait été présentée par Jonathan Richardson dans son *Essay on The Theory of Painting* de 1719.⁴⁸²

Tout contrairement à l'art pictural, la littérature permettait de représenter la douleur et le *pathos* dans toutes leurs manifestations. Il suffit de penser au personnage de Philoctète dans la tragédie homonyme de Sophocle ou à Hercule mourant dans les *Trachiniennes*.

Dans sa foisonnante richesse d'observations érudites et d'intuition théoriques inédites, le traité de Lessing en propose deux qu'il est utile de souligner ici : la première concernant la beauté chez les anciens comparée à la beauté chez les contemporaines de l'auteur ; la deuxième sur le problème de la représentation du moment particulier en peinture.

Pour ce qui concerne la première, Lessing semble résumer et synthétiser les inquiétudes montées à la surface de la pensée avant lui ; il constate l'état des sujets de la peinture de son siècle et l'inclusion des tous les aspects de la réalité à l'intérieur du champ du représentable des arts figuratifs, laissant voir un espace nouveau à l'intérieur des possibilités de la représentation.

Cette réflexion coïncide avec les questions que Diderot avait laissé ouvertes dans la conclusion du commentaire à *La malédiction paternelle* du *Salon* de 1765, dans laquelle il

⁴⁸¹ Surtout dans l'éthique et l'esthétique sentimentales, ainsi que Barker (Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, p. 10) l'a remarqué « sentimentalism can be seen to involve a drive towards fusion ; it aims at the dissolution of the barriers separating entities. For present purposes, perhaps the most important of the barriers that it works against is the opposition between the verbal and the visual ».

⁴⁸² J. Richardson, *Essay on The Theory of Painting*, in *id. Works*, Hildesheim, Georg Olm Verlag, 1969, p. i-155.

mettait en discussion le principe classique de l'imitation selon les règles pour favoriser une imitation de la nature fidèle à la réalité. Pour le philosophe le beau n'avait plus la place privilégiée qui avait été la sienne dans les théories de l'art précédentes. Le champ des possibilités de la représentation c'était élargi.

Greuze et Hogarth avaient été, à l'époque, un exemple de cet élargissement, car les sujets qu'ils avaient traités étaient pris de la vie quotidienne et représentaient des scènes en dehors des canons de la représentation classique.

Chez eux, plusieurs aspects oubliés auparavant pouvaient être remarqués : le manque de tenue des corps, les mouvements désordonnés et pathétiques, semblable à ceux de la pantomime, un genre de récitation et d'expression gestuelle qui s'oppose à celle du théâtre classique.

Le Laocoon, au contraire, qui est le symbole du mouvement Néoclassique inauguré par Winckelmann, exprimerait la douleur à l'intérieur des limites de cette "noble simplicité" et "calme grandeur" dont l'auteur de *Pensée sur l'imitation des oeuvres grecques dans la peinture et la sculpture* avait parlé en 1755.

Lessing remet en question cette interprétation par son analyse des sources littéraires et iconiques et par son intuition sur les vraies raisons de l'absence des cris dans le Laocoon sculpté. Ce faisant, ce n'est pas seulement Winckelmann qu'il met en doute : il fait basculer l'entier édifice de la théorie classique de l'art.

3.3.2 *La représentation de la douleur comme moyen de la représentation du supra-sensible*

Vers la fin du siècle, on retrouve le premier essai explicitement consacré au pathétique, sous la plume de Schiller. Celui-ci insère la réflexion sur le pathétique dans le contexte de la représentation de la douleur et le relie à la réflexion sur le sublime.

Comme Lessing, lui-même dramaturge, Schiller considère sa problématique de la perspective pratique de la mise en scène de la douleur, de ses buts et de ses moyens.

Son écrit sur le pathétique se situe chronologiquement, mais aussi du point de vue conceptuel, après l'écrit sur le sublime (*Vom Erhabenen*) et en constitue le pendant.

La réflexion que Schiller mène dans ce diptyque se pose dans la lignée de Lessing, mais aussi de la *Critique du jugement* de Kant, qui, notamment, avait traité le sujet du sublime et

en avait donné une définition par opposition au concept de beau, reprenant de la sorte l'opposition établie par Edmund Burke en 1757.⁴⁸³

Pour Kant, le sentiment du sublime implique un mouvement de l'esprit joint avec le jugement de l'objet, alors que le beau maintient l'esprit dans une contemplation statique :

[...] das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurtheilung des Gegenstandes verbundene Bewegung des Gehmüths als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen des Gehmüth in ruhiger Contemplation voraussetzt und erhält; diese Bewegung aber als subjectiv zweckmäßig beurtheilt werden soll (weil das Ehrabene gefällt): so wird sie durch die Einbildungskrafts entweder aus das Erkenntniß – oder auf das Begehrungsvermögen bezogen [...]⁴⁸⁴

Puisque le mouvement engendré par le sublime doit être jugé subjectivement final (car le sublime plaît), argumentait Kant, il est référé, par le biais de l'imagination, à la faculté de connaître autant qu'à la faculté de désirer.

Schiller reprend dans son essai le lien établi par le philosophe de Jena entre le sublime et l'imagination, mais il y entrelace le *pathos* (dans le sens de douleur⁴⁸⁵), même si pas encore le pathétique.

Sa présence est nécessaire pour que l'essence rationnelle puisse exercer son indépendance et se représenter dans l'action⁴⁸⁶. Il faut que l'essence sensible souffre, intensément et avec véhémence, pour que l'essence rationnelle puisse affirmer son indépendance morale des lois de la nature⁴⁸⁷.

Pour Schiller, dans le jugement esthétique on n'est pas intéressé à la moralité en tant que telle, mais à la liberté, et la première ne peut plaire à notre imagination que parce qu'elle rend visible la deuxième.⁴⁸⁸

La nature souffrante est dépassée, dans la théorie schiellerienne du sublime, par l'essence spirituelle de l'homme. C'est là qui se trouve le sublime. Le pathétique, en tant que représentation de la souffrance, est donc nécessaire au sublime, est une condition

⁴⁸³ Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York : Dover, 2008.

⁴⁸⁴ Immanuel KANT, *Kritik der Urtheilskraft / Critica del giudizio*, Roma-Bari : Laterza, 2008, p. 164-165.

⁴⁸⁵ Friedrich SCHILLER, *Über das Pathetische*, in *Theoretischen Schriften*, Francfort sur le Main : Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 423. Trad. franç. Friedrich SCHILLER, *Sur le pathétique* in *Du sublime, Fragment sur le sublime, Sur le pathétique*, Arles : Sulliver, 2005 (1^{ère} éd. 1997), p.

⁴⁸⁶ *Ibid.* Il faut toujours considérer que la perspective de Schiller est une perspective théâtrale, dans laquelle le problème de la représentation l'emporte toujours sur tout autre problème théorique.

⁴⁸⁷ *Ibid.*

⁴⁸⁸ Friedrich SCHILLER, *op. cit.*, p. 423.

indispensable pour que celui-ci se rend manifeste. Ce rapport existait déjà dans la traduction du traité du Pseudo-Longin par Charles Boileau en 1674, qui avait marqué un des tournants fondamentaux de la réception du concept de sublime en Europe aux siècles classiques.⁴⁸⁹

Le commentaire schillerien au débat sur le Laocoon se situe dans ce cadre conceptuel et prend son départ des mêmes prémisses que celui de Lessing : comme ce dernier, le dramaturge trouve la base de sa réflexion dans les observations de Winckelmann sur l'art de l'antiquité.

In den Bildsäulen der Alten findet man diesen ästhetischen Grundsatz anschaulich gemacht, aber es ist schwer, den Eindruck, den der sinnlich lebendige Anblick macht, unter Begriffe zu bringen, und durch Worte anzugeben. Die Gruppe des Laokoon und seiner Kinder ist ohngefähr ein Maß für das, was die bildende Kunst der Alten im Pathetischen zu leisten vermochte.⁴⁹⁰

La représentation de la douleur est indispensable, dans la pensée schillerienne, à la représentation de la partie transcendantale de l'homme, 'Übersinnlich', traduisible aussi avec 'ultrasensible', ce qui transcende les sens : le spirituel opposé au physique.

Le pathétique dérive pour le philosophe allemand du combat entre les passions et la raison, entre l'âme concupiscible et l'âme rationnelle, pour utiliser la répartition platonicienne de l'âme : « Der Kampf mit dem Affekt hingegen ist ein Kampf mit der Sinnlichkeit und setzt also etwas voraus, was von der Sinnlichkeit unterschieden ist. Gegen das Objekt, das ihn leiden macht, kann sich der Mensch mit Hilfe seines Verstandes und seiner Muskelkräfte wehren; gegen das Leiden selbst hat er keine andre Waffen, als Ideen der Vernunft ». ⁴⁹¹

⁴⁸⁹ Pour l'histoire du sublime, voir Samuel H. MONK, *The Sublime : A study of Critical Theories in XVIII-Century England*, 1935, trad. it. *Il sublime Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova : Marietti, 1991, daté, mais toujours valable pour la synthèse des théories à ce sujet ; Pierre HARTMANN, *Du sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, pour un regard plus spécifique sur la période prise en considération ici ; Joachim GEINSENHANSLÜKE, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris : L'Harmattan, 2000, qui remonte dans les premiers chapitres du livre aux théories platoniciennes de l'enthousiasme afin de relire le rôle du sublime dans la philosophie nietzschéenne.

⁴⁹⁰ Friedrich SCHILLER, *op. cit.*, p. 433-434.

⁴⁹¹ *Ibid.*

3.4 Hercule, ou les conséquences des passions : la souffrance affreuse du pécheur

3.4.1 Les scènes de « goût anglais » et la question du génie

Le goût anglais pour les scènes horribles et terrifiantes posait un problème pour les dramaturges et les écrivains de l'époque.

Les coupures de Prévost avaient éliminé de la traduction française toutes les scènes qui auraient, aux dires du traducteur, choqué le public français, peu habitué aux scènes de violence ou d'horreur.

Voltaire aussi avait traité le problème de l'excessive délicatesse du public français et de la différence du théâtre de sa nation avec celui d'outre-Manche, ainsi que des Grecs.

La préface de *Brutus* — une tragédie qui, écrit Sophie Marchand, « illustre la contamination du modèle romain immortalisé par Corneille, par le goût sentimental »⁴⁹²—, adressée à Bolingbrooke, souligne en effet la nécessité, de la part de l'auteur, d'un renouveau de la scène française et les difficultés qui étayaient la voie du dramaturge qui voudrait s'en charger.

L'auteur d'*Œdipe* se souvient de la réaction du public au chœur des Thébans qui s'exclament « O Mort, nous implorons ton funeste secours / O Mort, viens nous sauver, viens terminer nos jours » (que Jaucourt cite parmi les exemples du pathétique dans son article de l'*Encyclopédie*) : « Le Parterre au lieu d'être frappé du pathétique qui pouvoit être en cet endroit, se sentit d'abord que le prétendu ridicule d'avois mis ces vers dans la bouche d'Acteurs peu accoutumés, & il fit un éclat de rire ».⁴⁹³

La réaction est la même que celle de la première d'*Inès de Castro* de La Motte.

Le public paraît conduit, d'après Voltaire, par un esprit fortement conformiste : il n'apprécierait pas, ainsi que le patriarche l'explique, tout ce qui n'est pas « d'usage » (« Nous craignons de hasarder sur la Scène des Spectacles nouveaux devant une Nation accoutumée à tourner en ridicule tout ce qui n'est pas d'*usage* »). Cet usage impose d'éviter, dans la mise en scène, l'exposition de la violence ou des scènes à la forte

⁴⁹² Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 288.

⁴⁹³ VOLTAIRE (Jean-Marie Arouet), *Discours sur la tragédie*, in *Le Brutus de M. Voltaire, avec un Discours sur la Tragédie, deuxième édition revue et corrigée par l'auteur*, Amsterdam, 1731, p. 21.

connotation sanglante, ce qui fait que, au lieu d'être représentés, les événements de ce genre sont mis en récit et déclamé par les acteurs (« Nous avons en France des Tragédies estimées, qui sont plutôt de conversations qu'elles ne sont la représentation d'un événement. [...] Notre délicatesse excessive nous force quelquefois à mettre en récit ce que nous voudrions exposer aux yeux »).⁴⁹⁴

D'où le notable affaiblissement du pathétique, qui, comme les chapitres précédents l'ont montré, est soutenu par l'immédiateté du langage direct des images, des tableaux.

Le souci de ménager la délicatesse des lecteurs ou des spectateurs, lors de la transposition des ouvrages anglais, est donc ce qui en atténue l'impact. Vis-à-vis de cette situation d'impasse, Voltaire se propose de présenter sous un jour plus positif le théâtre anglais et son énergie presque sauvage.

Ainsi, il en vante les vertus, sans pour autant en négliger les défauts.

Sa présentation de Shakespeare, un « homme qui même ne savait pas le latin », est surprenante à nos yeux autant qu'elle était naturelle pour l'époque :

Avec quel plaisir n'ai je point vû à Londres votre Tragédie de Jules César, qui depuis cent cinquante années fait les délices de votre Nation ? Je ne prétens pas assurément approuver les irrégularitez barbares dont elle est remplie. Il est seulement étonnant qu'il ne s'en trouve pas davantage dans un ouvrage composé dans un siècle d'ignorance, par un homme qui même ne savait pas le Latin, & qui n'eut de Maître que son génie ; mais au milieu de tant de fautes grossieres, avec quel ravissement je voyois Brutus tenant encore le poignard teint du sang de César, assembler le Peuple Romain [...]

Après cette scène, Antoine vient émouvoir de pitié ces mêmes Romains, à qui Brutus avoit inspiré sa rigueur et sa barbarie. Antoine par un discours artificieux ramene insensiblement ces esprits superbes, & quand il les voit radoucis, alors il leur montre le corps de César, & se servant des figures les plus pathétiques, il les excite au tumulte et à la vengeance.⁴⁹⁵

L'exhibition du corps de César était un ressort extraordinairement efficace pour rendre toutes les passions qu'Antoine souhatait susciter dans son auditoire, l'assemblée du peuple romain, plus efficace que tout discours qu'il aurait pu, avec la plus belle éloquence, emprunter.

L'exposition du corps souffrant (ou ayant cessé de souffrir dans les bras de la mort) rentre de plein droit dans l'imaginaire pathétique et en constitue une des caractéristiques fondamentales et une des innovations les plus éclatantes.

⁴⁹⁴ Voltaire, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁹⁵ VOLTAIRE, *op. cit.*, p. 11-13.

Le corps de César qu'Antoine découvre joue une fonction langagière : il apparaît comme la preuve de l'assassinat de Brutus et de la cruauté de celui-ci. Il est à la fois une accusation ouverte et incontrovertible, une demande de justice et un appel à la pitié.

Plus persuasif qu'un discours, parce qu'il fait levier sur l'émotion plutôt que sur la raison, il interpelle la faculté qui rapproche les spectateurs du peuple romain et de César lui-même : l'appartenance au genre humain, soumis à la mort.

Le dictateur César, mais aussi le César aimé du peuple, gît sans vie aux yeux de tous et son cadavre se pose comme l'accusation de Brutus.

Le geste d'Antoine qui le découvre de manière soudaine résume et concentre les émotions de la platoon et oriente le temps de la représentation, qui se trouve à être condensée dans cet instant effrayant de la mise à nu de la mort.

Comme dans le discours de Diderot, dans celui de Voltaire Philoctète incarne l'état du vrai pathétique que les scènes moins raffinées mais plus vraies du théâtre français au temps de l'auteur ont su valoriser et représenter :

Les Grecs ont hasardé des Spectacles non moins revoltans pour nous. Hippolite brisé par sa chute, vient compter ses blessures & pousser des cris douloureux. Philoctete tombe dans ses accès de souffrance, un sang noir coule de sa playe. [...] L'Art étoit dans son enfance à Athènes du tems d'Æschyle, comme à Londres du tems de Shakespeare ; mais parmi les grandes fautes des Poètes Grecs, & même des vôtres, on trouve *un vrai pathétique* et des singulières beautés [...] ⁴⁹⁶ p. 14

Le « vrai pathétique » qu'on trouve chez les Grecs et les Anglais, est la création du génie, de cette puissance créatrice naturelle que les entraves de la grammaire et de la versification gênent.

L'article homonyme de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert le précise :

Les regles & les lois du goût donneroient des entraves au génie ; il les brise pour voler au sublime, au pathétique, au grand. L'amour de ce beau éternel qui caractérise la nature ; la passion de conformer ses tableaux à je ne sais quel modele qu'il a créé, & d'après lequel il a les idées & les sentimens du beau, sont le goût de l'homme de génie. Le besoin d'exprimer les passions qui l'agitent, est continuellement gêné par la Grammaire & par l'usage [...]

La puissance de l'enthousiasme dont procède le génie dans ses opérations créatrices est entravée par les règles de la composition et par les contraintes du système linguistique.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 14. Souligné par nous.

La représentation qui vole « au sublime, au grand, au pathétique » doit être laissée libre afin de s'exprimer dans toute son étendue.

L'argument suivant de Voltaire, qui note que les drames anglais ont été, ailleurs qu'en France, traduits et mis en scène avec beaucoup de succès, est exposé comme un éclair saisissant par une question rhétorique : « La nature n'est elle pas la même dans tous les hommes ? »⁴⁹⁷

Déjà Addison, au début du siècle, sur le *Spectator*, avait abordé le sujet du génie, puissant même si imparfait, l'opposant précisément « bel esprit » français et à une forme d'art qui ressort plutôt de la *téchné* que de l'enthousiasme et de l'inspiration, qui relève de la précision et de l'exactitude plus que de l'énergie, de l'exercice plus que du sentiment.

Pareillement à l'article 'Génie' de l'*Encyclopédie*, il note qu'il y a dans le génie quelque chose de noble et d'extravagant : « something nobly and extravagant in these great natural Genius's, that is infinitely more beautiful than all the Turn and Polishing of what the French call a Bel esprit, by which they would express a genius refined by Conversation, Reflection, and the Reading of the most polite Authors ». ⁴⁹⁸

L'adjectif qui connote le génie, '*natural*', mérite d'être retenu, car il n'est pas utilisé par hasard par l'auteur du *Spectator* ; qui dit génie, évoque d'emblée la dimension d'une intelligence, mieux, d'une sensibilité naturelle aux facultés éblouissantes, vivissimes ; comme le rappelle l'*Encyclopédie*, « L'homme de génie est celui dont l'ame plus étendue frappée par les sensations de tous les êtres, intéressée à tout ce qui est dans la nature, ne reçoit pas une idée qu'elle n'éveille un sentiment, tout l'anime & tout s'y conserve »⁴⁹⁹.

Richardson aussi, dans *The History of Sir Charles Grandison*, semble se ranger parmi les partisans de la nature, opposée, chez lui, aux excès de pédantisme des soi-disants savants⁵⁰⁰ davantage qu'aux contraintes que la civilisation et le vivre social imposent :⁵⁰¹ « *genius, without great learning, made a much more shining figure, in conversation, than learning without genius* », ⁵⁰² et aussi « our Shakespeare himself, one of the greatest genius's of any

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁹⁸ Addison, *Spectator*, n. 160, 3 septembre 1711.

⁴⁹⁹ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, a. v.

⁵⁰⁰ Sur lesquels la plume de l'écrivain anglais tombe très souvent. Le but de Richardson est de démontrer l'inutilité de tout savoir qui ne vise pas à un but éthique et qui ne se conduit pas sur des principes moraux.

⁵⁰¹ Ce qui aurait surpris dans un héros socialement

⁵⁰² Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, Oxford, vol. III, p. 245.

country or age (who, however, is an adept in *the superior learning, the knowledge of nature*) would not have been a sufferer, had he had that greater share of human learning which is denied him by some critics ». ⁵⁰³

C'est ce '*superior learning*' que Diderot (et plus tard le Marquis de Sade) admire chez Richardson et souhaite voir arriver sur les scènes françaises, car :

« C'est alors qu'on tremblerait d'aller au spectacle, et qu'on ne pourrait s'en empêcher ; c'est alors qu'au lieu de ces petites émotions passagères, de ces froids applaudissements, de ces larmes rares dont le poète se contente, *il renverserait les esprits, il porterait dans les âmes le trouble et l'épouvante ; et que l'on verrait ces phénomènes de la tragédie ancienne, si possibles et si peu crus, se renouveler parmi nous*. Ils attendent, pour se montrer, un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours ; entremêler une scène parlée avec une scène muette ; et tirer parti de la réunion des deux scènes, et surtout de l'approche ou terrible ou comique de cette réunion qui se ferait toujours. » ⁵⁰⁴

Les Anciens, dans la vision de Diderot, joignaient au plaisir esthétique de la représentation une visée éthique (comme Richardson), qui ne pouvait être atteinte aux yeux du philosophe que par un total bouleversement, le « renversement des esprits », de la conscience : « Eschile, Sophocle, Euripide ne veillaient pas des années entières pour ne produire que ces petites émotions passagères qui se dissipent dans la gaieté d'un souper. Ils voulaient profondément attrister sur le sort des malheureux ; ils voulaient non pas amuser seulement leurs concitoyens, mais les rendre meilleurs. » ⁵⁰⁵

Dans son aspiration à voir des spectacles dont la force puisse atteindre le sublime et la puissance du théâtre ancien, Diderot poursuit le même but esthétique de La Motte au début du siècle, de Voltaire, mais aussi de Richardson.

L'affirmation de Sophie Marchand sur la production théâtrale du dix-huitième siècle, lorsqu'elle affirme que celle du pathétique est une esthétique en accord avec l'éthique des Lumières, peut être raisonnablement appliqué aussi au roman sentimental, au moins à l'époque de ses débuts. Ce ne sera que dans la deuxième moitié du siècle que la représentation du pathétique masculin commencera à subir un évidement de sens.

⁵⁰³ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, Oxford, vol. III, p. 245. Nous soulignons.

⁵⁰⁴ Denis DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel*, in *Œuvres complètes*, Paris : Hermann, 1980, p. 112.

⁵⁰⁵ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, éd. Hermann, p. 91.

3.4.2 *Les contorsions d'Hercule : la douleur chez Lovelace*

Une partie considérable de la proxémique de la douleur, et du corps pathétique plus en général, est représentée par des mouvements spontanés et incontrôlés, des convulsions, comme celle qu'éprouve Hercule dans les *Trachiniennes* de Sophocle (que Diderot et Voltaire citent dans leurs plaidoyers pour un théâtre davantage délivré des entraves des bienséances).

L'histoire est connue. Déjanire, jalouse, donne à Hercule la chemise trempée dans le sang de l'Hydre de Lerne que Nexus lui avait offerte comme un remède aux infidélités du héros. Le venin (le même qui fait crier Philoctète, blessé par une flèche dont la pointe avait été imbuë elle aussi de la même substance) fait son effet et Hercule commence à ressentir des douleurs tellement cruelles qu'il demande à Philoctète d'allumer le bûcher sur lequel il mourra. Philoctète, apitoyé par la vue du demi-dieu souffrant, lui rend ce service et reçoit en échange l'arc et les flèches qui font l'objet du drame proprement dit de Philoctète.

Hercule est un modèle de la virilité forte et « manly »⁵⁰⁶, comme la définit Lovelace. C'est la figure de l'homme brave, du guerrier conquérant et, surtout, des passions démesurées.⁵⁰⁷

L'excès de la passion est en effet le problème du personnage.

Problème qui revient chez Lovelace, un homme incapable de se tenir dans le juste milieu, gouverné par la violence de son tempérament et de ses instincts.

Le libertin lui-même s'identifie au héros grec et, nous allons le voir, les points communs semblent autoriser à voir, derrière la souffrance dissimulée et violente de Lovelace, la figure d'Hercule souffrant. La gestuelle est la même. La souffrance de Lovelace s'exprime toujours par le biais du corps et par la métaphore corporelle.

Aussi, elle s'exprime à l'extérieur par des formes d'agressivité, verbale (fréquente dans les lettres à Belford, en réponse aux reproches de celui-ci) et même physique : Mawbray en aura les dents cassées par un coup de poing lors de l'annonce de la mort de Clarissa.

Nous ne citerons ici qu'une des plus virulentes des lettres, par sa virulence, mais aussi puisqu'elle semble répondre à la question que Belford se pose (et pose implicitement à Lovelace et au lecteur, dans la lettre qui la précède et qui la provoque).

Belford y fait le compte rendu de la situation de Clarissa chez les Smith.

⁵⁰⁶

⁵⁰⁷

Les détails sont pénibles : la maison de détention est misérable et lugubre et Clarissa est désormais proche de sa fin. Rowland, le propriétaire, est resté avec Belford après le départ de sa femme et de la femme de chambre qui aide Clarissa.

Il pleure comme un enfant (« who wept like a child, and said he never in his life was so moved »⁵⁰⁸), raconte Belford, renforçant, par ce témoignage des larmes d'un inconnu, l'émotion que la scène est censée créer.

Ensuite il procède dans sa lettre, s'adressant naturellement à Lovelace : « Yet so hardened a wretch art thou, that I question whether thou would shed a tear at my relation »⁵⁰⁹.

Par l'italique, qui est dans le texte, Richardson souligne, sous la plume de Belford, la possibilité que Lovelace puisse rester indifférent à cet émouvant récit, l'excluant de cette sorte des cœurs susceptibles d'être touchés par la vertu.

Dans sa lettre de réponse, Lovelace montre que, même dans sa manière de souffrir, il reste un pécheur et un méchant, car au lieu de s'émouvoir, il s'en prend à Belford.

L'épître s'ouvre sur les imprécations contre l'ami-conscience : « Cursed upon thy hard heart, thou vile caitiff ! How hast thou tortured me by thy designed *abruption* ! »⁵¹⁰.

L'effet pathétique est remplacé chez Lovelace, par une forme de souffrance égoïste et agressive. La comparaison successive, avec Clarissa, le confirme : « 'Tis impossible that Miss Harlowe should have ever suffered as thou hast made me suffer, and as I now suffer ! ». ⁵¹¹

Loin de se laisser tenter par la gestuelle sensible, par les pleures, les sanglots, les gémissements, voire les évanouissements, Lovelace ressent la souffrance par une autre sorte d'expression physique, toujours corporelle.

La douleur de l'âme est représentée chez lui métaphoriquement, par des figures de la douleur du corps. Ainsi, l'anxiété éprouvée pendant l'attente du messenger qui doit revenir

⁵⁰⁸ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or the History of a young Lady*, London : Penguin, 1985, p. 1067. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire de Miss Clarisse Harlove*, in *Œuvres de Prévost*, Genève : Slatkine, 1969, vol. XXIII, p. 476 : « [...] pleurant comme un enfant, m'a confessé qu'il n'avait jamais été si touché ».

⁵⁰⁹ *Ibid.* Prévost a entièrement éliminé cette phrase de sa traduction. Cela est conforme à l'interprétation que nous avons exposée de son travail sur le texte de Richardson. Belford, qui dans l'original anglais n'a de cesse de piquer Lovelace pour le toucher, devient une présence plus atténuée et moins pourvue de sens dans la traduction prévostienne.

⁵¹⁰ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1069. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire de Miss Clarisse Harlove*, *op. cit.*, vol. XXIII, p. 479 : « Au diable ton cœur de pierre ! Quel plaisir peux-tu prendre à me déchirer par tes interruptions affectées ? »

⁵¹¹ *Ibid.* « Il est impossible que les tourments de Miss Harlove aient jamais égalé les miens ».

avec les nouvelles de Clarissa par Belford est signifiée par des images de douleur physique : chaque fauteuil ou chaise sera fourrée de poinçons, d'aiguilles, d'épingles qui le tourmenteront. Lorsque la métaphore glisse dans la similitude, Lovelace éclaircit que, si son corps devrait être autant torturé que son esprit, il devrait être jeté

Every cushion or chair I shall sit upon, the bed I shall lie down upon (if I go to bed), till he return, will be stuffed with bolt-upright awls, bodkins, corking-pins, and packing needles : already I can fancy that to pink my body like my mind, I need only to be put into a hogshead stuck full of steel-pointed spikes, and rolled down a hill three times as high as the Monument.⁵¹²

La correspondance entre le moral et le physique est explicite chez le libertin.

Ainsi, lorsque sa conscience et sa raison ne sont pas en accord, ses doigts tremblent, son cœur lui monte à la gorge et les genoux le font vaciller. La dimension physique se charge de l'expression de la souffrance psychologique, quoique les formes d'expression par lesquelles elle passe ne soient pas conventionnelles et se trouvent à être fort éloignées de la gestuelle pathétique qui se définit au dix-huitième siècle.

What —what—what now ! Bounding villain ! Wouldst thou choke me !—

I was speaking to my heart, Jack ! It was then at my throat [...]

Limbs, why thus convulsed !—Knees, till now so firmly knit, why thus relaxed ? Why beat ye thus together ? Will not these trembling fingers, which twice have refused to direct the pen, and thus curvedly deform the paper, fail me in the arduous moment ?

Once again, Why and for what all these convulsions ? This project is not to end in matrimony surely ?⁵¹³

⁵¹² Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1069. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire de Miss Clarisse Harlove*, *op. cit.*, vol. XXIII, p. 480 : « Tous les coussins ou les fauteuils sur lesquels je vais m'asseoir jusqu'à son retour, et mon lit, si je suis capable de m'y mettre, seront remplis d'alènes, de poinçons, d'épingles et d'aiguilles. Pourme tourmenter par le corps autant que je le suis par l'esprit, il ne faudroit que m'enfermer nu dans un tonneau percé de clous, et me faire rouler du sommet d'une montagne, trois fois aussi haute que nos plus fameux clochers ».

⁵¹³ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 722. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire de Clarisse Harlove*, *op. cit.*, vol. XXII, p. 587-588 : Mais d'où viennent ces agitations que je ne puis apaiser ? Est-ce amour ? Est-ce effroi ? Je ne puis décider lequel des deux. Si je parviens seulement à la surprendre, avant que sa défiance...

Mes jambes tremblantes ! Mes genoux, naturellement si fermes, qui heurtent l'un contre l'autre ! Ces mains, qui ont déjà refusé deux fois de conduire ma plume, et qui me font des lignes si tortues, ne me manqueront-elles pas tantôt dans l'instant décisif ? encore une fois, d'où peuvent venir toutes ces convulsions ?

Il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'une souffrance masculine codifiée : lors de l'entretien entre lui, Clarissa et le présumé ami de l'oncle Harlowe, Mr Tomlinson, en réalité complice de Lovelace, celui-ci tressaillit suite à la mise en question très explicite que Miss Harlowe fait de son honneur. Elle le suppose un homme capable de toute sorte de bassesse.

Lovelace, dont l'orgueil est démesuré, est obligé de dissimuler ses réactions vraies, mais il les confie dans la lettre écrite *a posteriori* à Belford, son confident et ami :

Cl. In order to support a right which he has not over me!--O Sir!--O Captain Tomlinson!--I think I have reason to say, that the man, (there he stands!) is capable of any vileness!--

The women looked upon one another, and upon me, by turns, to see how I bore it. I had such dartings in my head at the instant, that I thought I should have gone distracted. My brain seemed on fire. What would I have given to have had her alone with me!--I traversed the room; my clenched fist to my forehead. *O that I had any body here, thought I, that, Hercules-like, when flaming in the tortures of Dejanira's poisoned shirt, I could tear in pieces !*⁵¹⁴

L'allusion à l'histoire d'Hercule ne nous semble pas un hasard, car en effet Lovelace, au moment de l'apogée de sa souffrance —la réception de l'annonce de la mort de Clarissa—, se comporte vraiment comme Hercule dans les *Trachiniennes* : on se souviendra que Philoctète, devant la fureur douloureuse du demi-dieu, s'était caché, car il avait vu la fin triste de Lichas, jeté sur un rocher avec une telle force qu'il en avait été abattu.

Lovelace, comme Hercule, n'a plus conscience de ceux qui l'entourent et, dans la violence de sa fureur, s'élance sur Mawbray qui essaie de l'empêcher de se faire du mal : « I offered once to take hold of his hands, because he was going to do himself a mischief, as I believed, looking about for his pistols which he had laid upon the table, but which Will, unseen had taken out of him (a faithful honest dog, that Will ; I shall for ever love the fellow for it); and he hit me a damned dowse of the chops, as made my nose bled ». ⁵¹⁵

⁵¹⁴ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 822. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIII, p. 148-149 : « Cl. Pour soutenir des droits qui n'ont aucun fondement ! Ah ! Monsieur ! Ah ! capitaine Tomlinson ! que de raisons n'ai-je pas de dire, que cet homme est capable de toutes sortes de bassesse ? (Les femmes ont jeté les yeux l'une sur l'autre, et de là sur moi, pour voir apparemment comment je soutiendrais l'attaque. Je t'avouerai, Belford, que j'ai senti à ce moment, dans ma tête, un bouleversement qui m'a fait craindre de devenir fou. Mon cerveau me sembloit tout en feu. Que n'aurais-je pas donné pour me trouver sur-le-champ seul avec elle ! j'ai traversé la chambre, en tenant le poing serré sur mon front. Oh ! que n'ai-je à présent quelqu'un, ai-je pensé en moi-même, que je puisse déchirer et mettre en pièces ! »

⁵¹⁵ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1359. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, p. 293 : « J'ai voulu me saisir de ses mains : il m'a repoussé avec tant de violence, que d'un coup, dont je n'ai pu me garantir, il m'a fait ruisseler le sang du nez ». La traduction de Prévost est très libre à cet endroit et l'épisode qui suit dans l'original anglais, de Will qui a enlevé les pistolets de Lovelace pour l'empêcher d'en

L'annonce de la mort de Clarissa est pour Lovelace le moment culminant de la douleur, qu'il sait par avance de ne pas pouvoir supporter. Un moment longtemps préparé par l'auteur : l'accord entre les deux amis, de communiquer la nouvelle néfaste par une formule qui évite soigneusement l'usage du mot 'mort', que Lovelace ne pourra pas entendre prononcer, même après la prise de conscience de l'évènement, en est une démonstration (« [...] her *departure*. He won't bear the word *dead* on any account. A squeamish puppy ! How love unmans, and softens, and enervates ! And such a noble as this, too ! »)⁵¹⁶ s'exclame Mowbray, qui n'a pas la délicatesse d'esprit —et de langage— de Belford, mais qui témoigne d'une conception de la virilité propre au cercle des libertins que Richardson a su imaginer et mettre en scène).

La similitude entre l'expression de la douleur par Lovelace et un état proche de la folie fournit une clé de lecture de cette proxémique dramatique que Richardson semble avoir emprunté au théâtre. L'arrivée de la lettre où Belford annonce qu'il peut « aller faire un tour à Paris »⁵¹⁷, selon le code précédemment établi entre les deux correspondants, marque le début d'une période de folie pour Lovelace, qui s'exprime d'abord par des tremblements, et des accès de fureur, ensuite par des postures analogues à celles des personnes renfermées à Bedlam, la maison des aliénés de Londres :

Why, Jack, the poor fellow was quite beside himself — mad as any man ever was in Bedlam.

[...] and when he opened it, never was such a piece of scenery. He trembled like a devil at receiving it : fumbled at the seal, his fingers in a palsy, like Tom Doleman's ; his hand shake, shake, shake, that he tore the letter in two before he could come at the contents : and when he had read them, off went his hat to one corner of the room, his wig to the other— Damnation seize the world ! And a whole volley of such-like *execrations* wishes ; running up and down the room, and throwing up the sash, and pulling it down, and smiting his forehead with his double fist, with such force as would have felled an ox, and stamping and tearing, that the landlord ran in, and faster go out again. [...] and

faire usage, se trouve avant, lors de l'insertion d'un épisode qui n'est pas dans le texte source, celui de Lovelace s'élançant la tête baissée contre le mur afin de se suicider. Nous en donnons un commentaire à la page suivante.

⁵¹⁶ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1360. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 294 : « lui font demander les circonstances de son départ ; car je t'avertis qu'il ne veut pas souffrir le nom de mort. N'admires-tu pas cette délicatesse ? Que l'amour énerve un homme ! Un homme de cette trempe, encore ! »

⁵¹⁷ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1359. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 290.

now he is but very middling ; sits grinning like a man in straw ; curses and swears, and is confounded gloomy ; and creeps into holes and corners like an old hedgehog hunted for his grease.⁵¹⁸

Cette dernière attitude, qui rapproche Lovelace des aliénés, est précisément celle qui suggère la clé de lecture de la gestuelle.

On se souviendra des séries de tableaux et de gravures que William Hogarth, peintre moralisateur autant que Greuze, même si par des techniques très différentes, avait dédié à plusieurs types sociaux de son temps.

Entre eux, *The Rake's Progress*, la carrière d'un libertin (peint et gravé entre 1732 et 1735), dont le succès arrivera jusqu'à Stravinsky, qui transformera le sujet en un opéra.

Or, le sixième et le huitième tableau de cette série représentent respectivement le libertin perdant au jeu et le libertin renfermé à Bedlam (figures 6 et 7). En regardant plus attentivement ces deux illustrations on s'aperçoit qu'elles contiennent les gestes qui expriment la douleur de Lovelace.

Dans le premier, le libertin, qui a perdu, se laisse aller au désespoir: à genoux au centre de la scène, il a jeté sa perruque et perdu toute tenue de mouvement. Autour de lui, la maison de jeu est sombre, fumeuse, les figures sont confondues dans l'ombre.

Lovelace, d'après la description de Mowbray, se trouve lui aussi dans une taverne et, comme le libertin du récit iconique, perd toute retenue : il jette loin de lui son chapeau et sa perruque, exactement comme le libertin de Hogarth : « off went his hat to one corner of the room, his wig to the other », rapporte Mowbray à Belford.

⁵¹⁸ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, op. cit., p. 1359-1360. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, op. cit., vol. XXIV, p. 292-295 : « Ma foi, Belford, cette nouvelle l'a mis tout à fait hors de lui-même. Il est fou, aussi fou qu'il n'y en a jamais eu dans Bedlam. [...] Jamais il n'y eut de pareille scène. Il trembloit comme une feuille en la recevant. Ses doigts paralytiques avoient peine à l'ouvrir. Le tremblement de ses mains étoit si violent, qu'il l'a déchirée en deux avant de pouvoir l'ouvrir entièrement. Après l'avoir lue, il est devenu aussi pâle que la mort, et, pendant quelques moments, la voix lui a manqué. Il nous regardoit, la bouche ouverte et les yeux égarés. Mais, ses esprits se ranimant tout-d'un-coup, il s'est emporté, de paroles et d'actions, à des fureurs que je n'entreprends pas de te représenter. Aucune partie du monde n'est échappée à ses exécutions, et sa rage se tournant contre lui-même, après avoir cherché son épée et ses pistolets, que Will avoit emportés en se retirant, il se seroit tué contre le mur, si nous ne l'avions arrêté fort heureusement, lorsqu'il s'y elançoit la tête baissée[...] n'espérant rien ni de ses armes ni des nôtres, il s'est donné, sur le front, sur les tempes et sur la poitrine, des coups de poing qui auraient assommé un taureau. [...]A-présent, il paraît un peu plus modéré. Il est assis, faisant des contorsions et des grimaces, comme un furieux sur la paille. Il jure, il maudit ; toutes ses facultés spirituelles sont enveloppées dans d'épaisses ténèbres. Quelquefois il se retire dans des coins et des trous, comme un vieux sanglier harassé par les chasseurs ». La traduction de Prévost ajoute cet épisode de Lovelace s'élançant la tête baissée contre le mur et semble vouloir intensifier la douleur éprouvée par le libertin.

De même, dans la scène de Bedlam que dessine Hogarth, le libertin apparaît dans l'attitude de quelqu'un qui essaie de se cacher aux yeux d'autrui, tout comme Lovelace se retirant dans les angles. Mowbray est très clair dans ses descriptions ; dans la deuxième lettre qu'il écrit à Belford (lettre 496 dans l'édition d'Angus Ross) il exprime son mécontentement pour le comportement très peu « manly » de Lovelace : « Who would have thought he had been such *poor blood* ? Now (rot the puppy !) to see him sit silent in a corner, when he has tired himself with his mock-majesty and with his argumentation [...] and teaching his shadow to make mouths against the wainscot ». ⁵¹⁹

D'ailleurs, Lovelace lui-même paraît confirmer cette interprétation, lorsque, dans la première lettre qu'il arrive à écrire à Belford, il assume les tons d'un aliéné, qui voit la folie tout autour de lui et qui se perçoit comme le seul qui n'en est pas atteint :

The two insufferable wretches you have sent me, plague me to death, and would treat me like a babe in strings. Damn the fellows, what can they mean by it ?— Yet that crippled monkey Doleman joins with them. And, as I hear them whisper, they have sent for Lord M. — to control me, I suppose.

What can they mean by this usage of me ? Sure all the world is run mad but myself. They treat me as they ought everyone of themself to be treated. The whole world is but one great Bedlam. ⁵²⁰

MacKenzie s'en souviendra lorsque, dans sa visite à Bedlam, Harley, son héros larmoyant, sera charmé par un homme qui s'adresse à lui sous le masque de la sagesse, pour se déclarer aussitôt le Khan des Tartares... Il aura le même langage que Lovelace : tout le monde sera fou à ses yeux. Et à l'homme de sentiment de répondre que « les passions des hommes sont des folies temporaires ». Aucune définition ne pourrait être plus juste pour la folie de Lovelace, ainsi que pour la fureur d'Hercule.

⁵¹⁹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1383. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 331 : « Qui se seroit attendu à cette foiblesse ? n'est-ce pas une honte de le vois assis en silence dans un coin, lorsqu'il est fatigué à force de mouvements et d'exclamations ; l'œil morne, la tête penchée, apprenant à son ombre à faire des grimaces contre le mur ? »

⁵²⁰ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1384. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 335 : « Les deux insupportables personnages que vous m'avez envoyés me causent une peine mortelle ; ils me traitent comme un enfant. Quelle peut être leur vue ? Cependant ce traître de Doleman les imite. Je les entends dire entre eux qu'ils ont envoyé prier mylord de se rendre ici. C'est apparemment pour combattre mes volontés. Que peuvent-ils se proposer ? En vérité, tout le monde me paroît fou. Ils observent mes mains ; il me considèrent d'un air égaré ; ils me tiennent un langage que j'ai quelquefois peine à comprendre ».

‘But delusive ideas, Sir, are the motives of the greatest part of mankind, and a heated imagination the power by which their actions are incited : the world, in the eye of a philosopher, may be said to be a large madhouse.’ ‘It is true’, answered Harley, ‘the passions of men are temporary madnesses ; and sometimes very fatal in their effects [...]’⁵²¹

Une autre affinité peut aussi être retrouvée entre la série de Hogarth et le récit de Richardson ; dans la première, une jeune fille, séduite et abandonnée par le libertin, accompagne celui-ci jusqu’à la fin et les larmes qu’elle verse ont la même fonction pathétique, *mutatis mutandis*, que la mort de Clarissa dans le contexte de l’histoire de Lovelace : celle de souligner la douleur que la conduite déréglée des méchants crée autour d’eux et celle de fournir au spectateur ou au lecteur un modèle de l’attitude à adopter vis-à-vis des pécheurs.

Le problème du libertinage est en effet pour Richardson un problème religieux : le libertin ne pense pas à son salut éternel et se limite à jouir de la vie terrestre sans se soucier des conséquences. Dans le cas spécifique, le principal défaut de Lovelace est sa gaieté et, par conséquent, la légèreté avec laquelle il aborde toute sorte de sujet.

Mais, écrit Lovelace en réponse aux reproches de Belford, sa légèreté n’est due qu’au besoin d’exorciser des préoccupations profondes :

Indeed it is to this *deep concern*, that my very *levity* is owing : for I struggle and struggle, and try to buffet down my cruel reflections as they rise ; and when I cannot, I am forced, as I have often said, to try to make myself laugh, that I may not cry ; for one or other I must do : and is it not philosophy carried to the highest pitch, for a man to conquer such tumults of soul as I am sometimes agitated by, and, in the very height of the storm, to be able to quaver out an horse-laugh ?⁵²²

Dans la maîtrise des passions et la pratique de l’impassibilité, le libertin a dépassé même les stoïciens, déclare-t-il dans les premières lignes de la lettre : « *bodily pains they could well enough seem to support; and that was all : but the pangs of their own smitten-down souls they could not laugh over [...]* »⁵²³.

Sur ce point, Lovelace les a dépassés. Le passage avoue que la douleur éprouvée par le personnage est ressentie violemment et, encore une fois, décrite par une image corporelle : « *This high point of philosophy, to laugh and be merry in the midst of the most soul-*

⁵²¹ Henry MACKENZIE, *The Man of Feeling*, Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 25.

⁵²² Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1309-1310. Antoine PRÉVOST D’EXILES, *Histoire*, *op. cit.*, vol. XXIV, p. 292

⁵²³ *Ibid.*, p. 1310.

harrowing woes, when the heart-strings are just bursting sunder, was reserved for thy Lovelace »⁵²⁴.

Et finalement, vers la fin de la lettre, cette douleur débouche dans une forme de repentir, qui suit l'image de la mort de Clarissa (jamais nommée par Lovelace et représentée ici par le signe graphique — suivi de l'admission, de la part de l'écrivain, de son incapacité à supporter même l'idée du décès de sa bien-aimée : « what word shall I use that my soul is not shocked at ! ») :

O Jack ! how my conscience, that gives edge even to thy blunt reflections, tears me !- Even this moment would I give the world to push the cruel reproacher from me by one ray of my usual gayety !--Sick of myself !—sick of the remembrance of my vile plots ; and of my light, my momentary ecstasy [villanous burglar, felon, thief, that I was !] which has brought on me such durable and such heavy remorse ! what would I give that I had not been guilty of such barbarous and ungrateful perfidy to the most excellent of God's creatures !

I would end, methinks, with one sprightlier line !--but it will not be.—

Let me tell thee then, and rejoice at it if thou wilt, that I am

Inexpressibly miserable !⁵²⁵

La gaieté a été offusquée par l'image de la mort, seule capable de ramener les pécheurs à des réflexions sur la foi et sur le salut et à détourner leurs regards de leurs rêves dorés pour les adresser aux vérités graves de la religion.

Il est remarquable que cette lettre est parmi la vingtaine dont Prévost « se passe », car elles « n'ajoutent rien à la part historique ».⁵²⁶

En effet, dans la réception du roman, surtout pour ce qui concerne les issues littéraires du modèle richardsonien, la traduction de Prévost, qui vise à faire de Lovelace un deuxième Des Grieux proie de ses passions, contribue largement à l'obscurcissement de l'aspect religieux du personnage, de son rôle de pécheur dans une communauté religieusement déterminée.

⁵²⁴ *Ibid.*

⁵²⁵ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 1310.

⁵²⁶ Prévost, vol. XXIV, p. 270

3.4.3 In hora mortis : le repentir sans espoir des méchants

Thomas Beebee remarque, dans son essai sur les traductions de *Clarissa* sur le continent, l'effondrement de la symétrie initiale entre les quatre morts du roman : celles de Clarissa et de Lovelace, celles de la Sinclair et de Belton.

Dans la version originale anglaise, la présence des morts de Belton et de la Sinclair, et la parution d'éléments qui les évoquent dans la scène de la mort de Lovelace, rend l'interprétation du texte très difficile pour le lecteur ; Prévost, ayant supprimé les deux morts, simplifie la tâche du lecteur : la seule opposition qui demeure est celle entre la mort de Clarisse et la mort de Lovelace, dont le texte ne se présente plus aussi obscur et riche en allusions que dans l'original.

Dans celui-ci la mort des pécheurs présente au lecteur une nuance du pathétique horrifique et est censé le décourager du vice mettant sous ses yeux les souffrances qui attendent les vicieux et qui seront la punition de leurs crimes.

Il faut observer que les codes de lecture d'un lecteur du dix-huitième siècle sont bien différents de ceux d'un lecteur de nos jours : la représentation des souffrances du pécheur ne se borne pas à le saisir d'horreur, elle fait aussi appel à sa pitié.

La réaction de Harriett Byron au récit que Sir Charles lui fait des affreux tourments parmi lesquels Sir Pollexfen est décédé est exemplaire de celle qui est attendue d'un bon chrétien (et par conséquent d'un lecteur de Richardson).

Le geste final du libertin, qui tente de racheter une vie de faute par un repentir tardif, réhabilite le personnage aux yeux des lecteurs et confirme la vérité de sa contrition : il a laissé en héritage à Harriett une somme d'argent pour la dédommager de la terreur qu'il lui avait inspirée lors de son enlèvement au début du roman :

I cannot write for tears. The poor man, in the last solemn act of his life, has been *intendedly* kind, but *really* cruel, to me.— I should have been a sincere mourner for him (A life so mispent !) without this act of regard for me— He has left me, as a *small* atonement, he calls it, for the terrors he once gave me, a very large Legacy in money [...]⁵²⁷

⁵²⁷ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. III, p. 462. Antoine Prévost, vol. XXVIII, p. 429 : « mes larmes m'empêchent d'écrire... Dans le dernier acte de sa vie, l'infortuné a été bienfaisant à mon égard dans l'intention, mais cruel en effet... Quand il n'aurait pas eu pour moi cette attention, j'aurais toujours déploré sa mort, terme d'une vie si dépravée. Il m'a laissé comme une foible expiation, dit-il, pour la terreur qu'il m'a causée, une très grande somme d'argent [...]

La réhabilitation de Sir Pollexfen aux yeux d'Harriett et de Sir Charles ne signifie pas cependant une mort tranquille, car dans le courant puritain dont Richardson fait partie une bonne mort se prépare tout le long de la vie et le repentir de la dernière minute n'assure pas l'entrée au Ciel. Pollexfen n'est pas assez éloigné de la religion, toutefois, pour ne pas connaître cette loi. Il meurt en regrettant une plus longue expiation, car son espoir dans le salut est faible :

The poor Sir Hargrave !—

Sir Charles returned but this morning. He found him sensible. He rejoiced to see him. He instantly begged his prayers. He wrung his hands ; wept ; lamented his past free life. Fain, said he, would I have been trusted with a few years trial of my penitence. I have wearied heaven with my prayers to this purpose. I *deserved* not perhaps that they shold be heard. My conscience cruelly told me, that I had neglected a multitude of opportunities ! slighted a multitude of warnings !— O Sir Charles Grandison ! It is a hard, hard thing to die ! in the prime of youth too !— Such noble possessions !—⁵²⁸

La rencontre avec Sir Charles contribue à la moralisation de la représentation. C'est à cet interlocuteur privilégié que le mourant confie ses regrets de ne pas avoir pu expier ses fautes et de ne pas avoir su profiter du temps qui lui a été donné.

Sir Charles étant l'instrument de la conversion du libertin, il est aussi la figure vivante de tout ce qui le condamne à la damnation. Le regret d'avoir gaspillé sa vie dans le vice et dans des plaisirs éphémères qui ne conduisent à rien pousse le pécheur mourant à chanter l'hymne de la vertu et à faire l'éloge celui qui s'est posé dès les premières pages du roman comme son antagoniste et son opposé :

And then he warned his surrounding friends, and made comparisons between Sir Charles's happiness, and his own misery. Sir Charles, at his request, sat up with him all night : He endeavoured to administer comfort to him ; and called out for mercy for him, while the poor man could only, by expressive looks, join in the solemn invocation. Sir Hargrave had begged he would close his eyes. He did. He staid to the last painful moment. Judge what a heart as Sir Charles's must have felt on the awful occasion !

⁵²⁸ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. III, p. 461. Antoine Prévost, vol. XXVIII, p. 429 : « Sir Charles n'est revenu que ce matin. Il le trouva jouissant de toute sa raison. Sir Hargrave eut en le voyant un plaisir extrême. Il se recommanda instamment à ses prières ; il joignit les mains, pleuroit, déplorait sa vie passée. Que j'aurais voulu, dit-il, être éprouvé par quelques années de pénitence ! j'ai fatigué le ciel par mes prières, à cet égard ; je n'ai pas mérité peut-être qu'elles fussent entendues ! Ma conscience me reproche que j'ai négligé une multitude d'occasions, méprisé une foule d'avertissements !... Oh, Sir Charles Grandisson, c'est une cruelle, cruelle chose que de mourir, dans la fleur de son âge, avec tant de richesses ! »

Poor Sir Hargrave Pollexfen ! — May he have met with mercy from the All-merciful !⁵²⁹

Cette division entre la mauvaise mort des méchants et la bonne mort des « juste » se retrouve fréquemment dans les trois romans de l'auteur : dans la continuation de *Pamela*, Mrs Jervis, la servante au début complice des persécutions de Mr B. contre la jeune fille, meurt dans le doute de ne pas avoir assez expié ses péchés contre Pamela ; Sir Pollexfen , déjà cité, et tous ses compagnons de débauche meurent dans des affreux tourments et regrettant de ne pas avoir su employer leur temps à préparer la bonne mort demandé par la religion puritaine ; Belton et Mme Sinclair mourront de même dans des tourments affreux. Belford, qui se repent à temps et qui est reconduit dans le chemin de la foi par l'exemple de Clarissa souffrante, montre avoir bien compris la leçon que la mort des méchants contient :

It is, after all, a devilish life we have lived. And to consider how it all ends in a very few years : to see what a state of ill health this poor fellow is so soon reduced to : and then to observe how every one of ye run away from the unhappy being, as rats from a falling house, is fine comfort to help a man to look back upon companion ill-chosen, and a life Misspent !⁵³⁰

Sa voix sera la voix narrante des morts affreuses et ses lettres sont riches de memento mori adressés à l'impénitent pécheur Lovelace. À l'occasion de la mort de Belton, ce memento mori sera particulièrement explicite et Richardson le mettra en évidence par l'utilisation des polices majuscules, qui occupent, telle une inscription sur une dalle tombale, le centre de la page :

For, Lovelace, let this truth, this undoubted truth, be engraven on thy memory in all thy gaities, that the life we are so fond of, is hardly life ; a mere creathing-space only ; and that at the end of its longest date,

THOU MUST DIE, AS WELL AS BELTON.⁵³¹

⁵²⁹ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. III, p. 461-462. Antoine Prévost, vol. XXVIII, p. 429 : « Alors, s'adressant à ses amis qui l'entouroient, il fit la comparaison du bonheur désir Charles avec son malheureux état. Il s'efforça de le consoler, invoqua la miséricorde de Dieu pour lui, quand le malheureux homme n'eut plus le pouvoir de joindre l'expression de ses regards à ses prières. Sir Hargrave avait demandé qu'il lui fermât les yeux. Il l'a fait : il est demeuré jusqu'au dernier instant. Jugez combien un cœur tel que celui de sir Charles doit avoir souffert dans une si terrible occasion ! infortuné sir Hargrave ! puisse-t-il avoir trouvé miséricorde auprès du Dieu de toute bonté ! »

⁵³⁰ Samuel Richardson, *Clarissa, or the History of a young Lady*, London, Penguin, 1985, p. 1090.

⁵³¹ Samuel Richardson, *Clarissa, or the History of a young Lady*, London, Penguin, 1985, p. 1224.

DEUXIÈME PARTIE

L'imaginaire amoureux

4 La révélation de l'amour

4.1 Larmes furtives

La première particularité qui frappe les yeux du lecteur, lorsque son regard se promène sur la présence des larmes à l'intérieur du récit amoureux de ces romans, est la nécessité de cacher tout sentiment, qui rend les pleurs des témoins redoutables d'une intimité que le pleureur (ou plus souvent la pleureuse) souhaiterait tenir cachée aux yeux d'autrui, surtout ceux du « cercle intime » : la famille et, surtout, l'aimé(e).

Julie, dans *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau, le laisse entendre avec assez de clarté, lorsqu'elle avoue à son précepteur ce « fatal secret trop mal déguisé », que son silence avait déjà, depuis longtemps, décelé :

Il faut donc l'avouer, ce fatal secret trop mal déguisé ! Combien de fois j'ai juré qu'il ne sortirait de mon cœur qu'avec la vie ! La tienne en danger me l'arrache ; il m'échappe, et l'honneur est perdu. Hélas ! j'ai trop tenu parole ; est-il une mort plus cruelle que de survivre à l'honneur ?⁵³²

La lettre qui contient la révélation de l'amour de Julie est trempée de larmes (« je baigne mon papier de mes pleurs »⁵³³, écrit encore la protagoniste).

Ces mêmes larmes, mais versées à la dérobée lors des entretiens avec le précepteur, ont donné du courage à celui-ci, qui ose espérer (et se déclarer dans la première lettre du roman) grâce à ces signes transparents, mais non pas invisibles, qu'un œil amoureux détecte avec avidité et plaisir.

La description de la scène est topique, avec les yeux qui se rencontrent, les soupirs qui se répondent et, bien sûr, les larmes qui se dérobent : « Quelquefois nos yeux se rencontrent ; quelques soupirs nous échappent en même temps ; quelques larmes furtives... ô Julie ! si cet accord venait de plus loin... si le ciel nous avait destinés... ».⁵³⁴

⁵³² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Gallimard, 1964, p. 81 (lettre IV de la première partie).

⁵³³ *Ibid.*, p. 83.

⁵³⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 32-33.

La pudeur féminine, qui nie à la voix des femmes le droit à la prise de parole en matière de sentiment, ne peut pas empêcher à leurs yeux et à leurs corps de parler ce « langage muet » qui constitue l'apanage des passions⁵³⁵.

Le geste est le signe privilégié de l'expression pathétique. Ainsi, les craintes du père Porée se réalisent au moment de la naissance de ce nouvel alphabet grâce auquel les femmes, et aussitôt, d'après elles, les hommes, « loqui possint sine voce »⁵³⁶, peuvent parler sans faire recours à la voix.

La pudeur qui voile les sentiments, surtout ceux des femmes, ne permet pas à la parole de devenir voix et le discours amoureux ne peut s'exprimer que par les yeux, et, par conséquent, par les larmes, qui interviennent également lorsqu'il s'agit de soulager l'âme opprimée par l'excès de la passion.

Au début d'une histoire d'amour, les larmes surviennent imprévues et deviennent une confession. Elles étayent les romans qui font suite à *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* et qui peuvent être nommés « romans de la vertu ».⁵³⁷

Virginie, dont le nom « parlant » indique la qualité de vierge chaste et de fille innocente, fait aussi recours à l'expression larmoyante lorsqu'il s'agit de rendre manifeste sa passion naissante pour Paul, que dans son innocence elle ne sait ni distinguer ni nommer. La révélation se fait au moyen des larmes, que la naïve jeune fille verse dans le sein maternel :

Elle coure auprès de sa mère chercher un appui contre elle-même. Plusieurs fois, voulant lui raconter ses peines, elle lui pressa les mains dans les siennes ; plusieurs fois elle fut près de prononcer le nom de Paul, mais son cœur oppressé laissa sa langue sans expression ; et posant sa tête sur le sein maternel, elle ne put que l'inonder de ses larmes.⁵³⁸

⁵³⁵ DÉMORIS René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », Jean-P. GUILLERM (éd.) , *Des mots et des couleurs II*, Lille : PUL, 1986, p. 41-67 ; Lucie DESJARDINS, « Le langage du corps comme langage de l'âme et des passions », *Littératures classiques*, 50, printemps 2004 ; Jean-Jacques COURTINE, Claudine HAROCHE, *Histoire du visage*, Paris : Rivages, 1988 (surtout le troisième chapitre « L'Anatomie du sentiment. Visage organique et visage expressif au XVIIIe siècle ») ; Lucia RODLER, *Il corpo specchio dell'anima Teoria e storia della fisiognomica*, Milan : Bruno Mondadori, 2000.

⁵³⁶ Charles PORÉE, *De libris qui vulgo dicuntur romanes oratio habita die vigesimo-quinto Februarii anno M. DCC. XXXVI in regio Ludovici Magni Collegio, S. J.*, [1736], Paris : Bordelet, 1736, p. 48.

⁵³⁷ Nous souhaitons remercier ici Mme Geneviève Goubier pour cette définition.

⁵³⁸ Bernardin de SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier, 1964, p. 134.

Sa mère, qui lit dans le cœur de l'innocente jeune fille (car loin de la société européenne on peut avoir une parfaite « transparence des cœurs »⁵³⁹) mais ne veut pas lui laisser entendre ce qu'elle ne sait peut-être pas encore définir, établit un lien immédiat entre pleurs, vertu et divinité chrétienne : elle suggère à la malheureuse innocente de s'adresser à Dieu, qui dispose de tout et de se souvenir qu'on n'est sur la terre que pour y exercer la vertu :

Mme de la Tour pénétrait bien la cause du mal de sa fille ; mais elle n'osait elle-même lui en parler. « Mon enfant, lui disait-elle, adresse-toi à Dieu, qui dispose à son gré de la santé et de la vie. Il t'éprouve aujourd'hui pour te récompenser demain. Songe que nous ne sommes sur la terre que pour exercer la vertu ».⁵⁴⁰

Cette apostrophe finale semble vouloir rapprocher la passion amoureuse de Virginie du domaine religieux. Dieu éprouve la jeune fille, dans la perspective de Mme de La Tour, pour « exercer [s]a vertu ».

Ici, d'après Rousseau, la vertu consisterait donc en la force de vaincre des penchants dangereux tels ceux de l'amour et de la sexualité à ses débuts. Mme de La Tour ne l'explicite pas, pour ne pas troubler l'innocence de Virginie lui révélant ce sentiment passionnel qu'elle n'a pas encore perçu pour Paul, mais elle énonce la règle à laquelle Virginie devra se tenir et lui suggère la grille de lecture des événements : les souffrances sont des épreuves ; l'expérience individuelle est reconduite dans l'univers ordonné de la croyance religieuse et la réponse du sujet est établie *a priori* par les lois qui gouvernent cet ordre.

La pudeur joue un rôle fondamental dans ce sens, car elle est le sentiment qui est d'abord demandé aux femmes et instillé dans leurs âmes afin de protéger une vertu qui coïncide

⁵³⁹ Jean STAROBINSKI, *Jean- Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971. Notamment, le livre de Starobinski est dédié aux deux thèmes de la transparence et de l'obstacle dans l'œuvre de Rousseau, ou mieux au parcours du désir rousseauvien. La « transparence des cœurs » est le rêve qu'on essaie de transformer en réalité dans la société utopique de Clarens, où personne ne garde de secret pour personne, dans une confiance absolue qui existait, dans la pensée de Rousseau (ou aurait existé) dans l'état de nature, mais qui a été gâtée à jamais par la société corruptrice. Dans la structure d'utopie négative du roman de Saint-Pierre, l'histoire s'ouvre sur une petite société d'âmes élues et sensibles qui ira se dissoudre une fois atteinte par la société européenne (représentée par la vieille tante cruelle de Mme de la Tour et son argent, cause du voyage de Virginie et de la séparation irréparable des deux jeunes amants). On retrouve ce même schéma structurel dans *Il sepolcro sulla montagna* de Giovan Battista Giovio, publié moins que dix années après *Paul et Virginie* et assez clairement inspiré par ce dernier. Il est intéressant de noter que Giovio, après une courte période d'inspiration rousseauiste, embrassa une doctrine politique conservatrice et s'opposa fermement à la Révolution de 1789 et aux ferments républicains italiens des années successives. Bien sûr, il renia son roman de jeunesse.

⁵⁴⁰ Bernardin de SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 135.

essentiellement avec la chasteté sexuelle, mais elle est aussi un code de comportement précis, qui les empêche de se fier de leurs sentiments et, surtout, de les révéler.

Les larmes, franchissant la barrière élevée par la pudeur sur les sentiments des jeunes filles sans compromettre leur innocence, se font le véhicule d'une réalité que d'un côté les conventions sociales imposent de cacher et de l'autre ne peut être ignorée plus longtemps : elles sont un écran entre la vie intérieure du sujet, avec ses instances, ses désirs, ses inquiétudes, et la vie, apparemment tranquille et ordonnée, que la société et ses lois s'imposent de garder comme telle.

La force antisociale de la passion amoureuse, reconnue depuis longtemps par les systèmes religieux qui dérivent de la Bible, qui imposent de la cacher ou de la réprimer pour éviter toute sorte de troubles à l'ordre de la société, est redoutable et de ce fait réglée par un ensemble de normes de comportement (la vertu et la pudeur) qui définissent les codes des émotions socialement acceptables.

Ces codes et ces normes sont exprimés par le biais du corps.

S'il est vrai ainsi que nous l'avons déjà montré ailleurs que l'essence de la représentation pathétique se situe exactement dans son caractère de perméabilité entre les différentes formes artistiques et que le tableau en constitue le dispositif privilégié, comment ne pas penser, en lisant les extraits ci-dessus, au fameux tableau de Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, et au commentaire que Diderot en donne dans le *Salon* de 1765 ou bien à *La cruche cassée*, du même Greuze ?

Dans son long discours avec le personnage du tableau, après l'avoir vue pleurer et sourire, le philosophe la décrit dans la même attitude où nous avons trouvé Virginie : « Votre tête se pencha sur elle [sur la mère], et votre visage que la rougeur commençait à colorer, tenez tout comme le voilà qui se colore, alla se cacher dans son sein ».⁵⁴¹

Les larmes de la jeune fille sont interprétées par le philosophe grâce à un registre qui nous est inconnu et que, sans son commentaire, nous ne pourrions plus identifier. L'oiseau mort suggérant assez clairement pour Diderot la virginité de la jeune fille, ses larmes deviennent l'expression de la pudeur.

Or il est intéressant de voir comment cette gestuelle d'abord féminine sera empruntée (et exploitée...) par les hommes.

⁵⁴¹ Denis DIDEROT, *Salon de 1765, Salons*, Paris : Gallimard, 2008, p. 135.

4.1.1 *La pudeur masculine, ou les larmes interdites*

Les hommes aussi, davantage et pour d'autres raisons que les femmes, sont censés posséder une certaine pudeur. Mais elle n'est pas embellie, comme la pudeur féminine aux yeux des amants, par les larmes : la pudeur imposée aux hommes leur prescrit de savoir retenir leurs pleurs.

À l'opposé de ce modèle de virilité martiale, l'homme sentimental se constitue.

Le parcours de cette substitution dans l'imaginaire littéraire se dessine sous notre regard lorsque nous parcourons les textes du corpus sentimental.

Ainsi, parmi les personnages richardsoniens, Mr B. dans *Pamela* et Lovelace dans *Clarissa* s'écartent et se cachent à chaque fois que le symptôme visible de l'émotion les saisit et les surprend.

Ce geste qui leur est interdit par une loi de l'honneur qui commence à devenir anachronique et qu'ils ne peuvent s'empêcher d'accomplir est porteur d'un message tellement puissant qu'il agit en moteur de l'intrigue.

C'est grâce aux larmes que les sentiments masculins sont révélés.

Dans *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* Wolmar ne pleure qu'une fois de toute sa vie : lors de la mort de Julie. Les larmes qu'il verse sur les mains de Julie mourante le surprennent, car il ne se savait pas fait pour la sensibilité. La sécheresse de l'esprit de Wolmar, l'absence de passions dans son âme sont décrits par Julie dans la vingtième lettre de la troisième partie et caractérisent le personnage.

La sécheresse des yeux est en réalité toujours associée, dans l'éthique sentimentale, à l'absence de cœur ou, comme dans le cas de Wolmar, mais aussi de Werther ou de Ortis lors des moments de plus grand désespoir, au silence de Dieu. Les esprits secs ne sont pas faits pour les larmes, ni pour entendre le chant de la création. Preuve ultérieure de l'étroite association des larmes et de la spiritualité, l'étonnement que Wolmar éprouve au chevet de Julie devait être, dans l'esprit de Rousseau, le signe préconiseur de sa conversion.

Le récit de ces larmes discrètes, silencieuses et presque inaperçues témoigne de la pudeur de Wolmar vis-à-vis de l'expression de la douleur et à la fois s'inscrit dans l'ambiance miraculeuse qui entoure la mort de Julie. Les mots de la mourante ont un effet insoupçonné et surprenant sur l'étonné Wolmar : « Ces mots prononcés avec tendresse m'émurent au point qu'en portant fréquemment à ma bouche ses mains que je tenais dans les miennes, je

les sentis se mouiller de mes pleurs. Je ne croyais pas mes yeux faits pour en répandre. Ce furent les premiers depuis ma naissance ; ce seront les derniers jusqu'à ma mort ».⁵⁴²

L'exceptionnalité de ces larmes en fait un phénomène précieux, qui par son unicité même et pour sa singularité renforce l'atmosphère sacrée des scènes des derniers instants de Julie. Richardson de son côté partage cette association des larmes avec la conversion, car il fait largement confiance aux pleurs en tant que signe révélateur de la conscience des « méchants », des personnages peints sous des traits négatifs : les larmes que Mr B. verse le conduiront à reconnaître la force du sentiment et à défier les conventions sociales et tous les gens de sa famille et de son rang afin d'épouser Pamela, sa servante ; les larmes de Lovelace, bien qu'elles n'empêcheront pas celui-ci d'abuser cruellement de la malheureuse Clarisse, feront de lui un personnage moins noirci que Richardson ne l'aurait voulu.⁵⁴³

Les larmes des méchants, c'est-à-dire des libertins, se situent à l'intérieur des tableaux pathétiques et elles les enrichissent et leur donnent des sens nouveaux de par leur rareté et leur caractère d'évènement exceptionnel.

Dans la première partie de *Pamela*, Richardson montre au lecteur Mr B. se cachant, honteux de s'être laissé émouvoir par les prières de la jeune fille.

Après la première tentative de Mr B. de s'introduire dans sa chambre, Pamela est chassée de la maison par celui-ci et, malgré l'évidente injustice de la situation et la méchanceté du jeune homme, lui pardonne chrétiennement et promet de prier pour lui.

Tous les serviteurs qui l'entourent, y compris le vieux Mr Longman,⁵⁴⁴ auquel Mr B. s'était adressé en espérant gagner sa cause avec la jeune fille, sont émus par le geste de Pamela. Le vieil homme ne peut guère répondre aux vues de son maître, mais est en revanche bientôt gagné à la cause de Pamela ainsi que ses larmes le disent, et plaide pour la jeune fille :

The poor old man wept more than I, and said, Ads-bobbers, was ever the like heard ! 'Tis too much, too much ; I can't bear it. As I hope to live, I am quite melted. Dear sir, forgive her ! The poor thing

⁵⁴² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964, p. 721.

⁵⁴³ Dans la complexe histoire éditoriale du roman, on remarque l'effort de l'auteur pour noircir à chaque édition le personnage de Lovelace et pour « blanchir » celui de Clarisse. Contrairement aux propos de Richardson, Lovelace suscita des réactions très positives chez le public féminin.

⁵⁴⁴ Et que Carlo Goldoni rendra amoureux de Pamela et rival de Mr B. dans sa transposition théâtrale *Pamela fanciulla*.

prays for you ; she prays for us all ! She owns her fault ; yet won't be forgiven ! I profess I know not what to make of it.⁵⁴⁵

Tandis que Longman, qui appartient à la classe des serviteurs, à qui le droit à l'expression n'est pas nié, car la retenue est une prérogative de l'aristocratie, se laisse toucher par la douceur chrétienne de la protagoniste, Mr B., le seigneur, essaye de cacher ses larmes à l'assemblée et surtout à la jeune fille, qu'il se plaît de définir douée d'« étranges pouvoirs », parce qu'il n'est pas accoutumé aux pleurs et aux sentiments de sensibilité :

My master himself, hardened wretch as he was, seemed a little moved, and took his handkerchief out of his pocket, and walked to the window : « What sort of a day is it ? » said he. And then getting a little more hard-heartedness, he added, « Well, you may be gone from my presence ! Thou art a strange medley of inconsistency ! But you shan't stay after your time in the house. »⁵⁴⁶

La locution euphémistique que l'auteur emploie, il « prend son mouchoir de sa poche », souligne l'étrangeté de ces larmes, leur caractère presque transgressif.

Jamais Richardson ne dira explicitement que Mr B. « pleure », se bornant toujours à des détours rhétoriques pour indiquer l'émotion du jeune homme.

En effet, Pamela fera pleurer le jeune homme plusieurs fois, comme Mrs Jervis le lui confie, en trahissant le secret de son maître : « *She told me all, and that he owned I had made him weep his eyes two or three times.* »⁵⁴⁷

La découverte du sentiment manifestée par les larmes conduira au mariage de Pamela avec Mr B., mariage qui transgresse les conventions sociales de l'époque, empêchant un noble de se marier en dehors de sa classe sociale d'appartenance, mais aussi mariage difficile à cause du caractère impétueux et despotique du jeune homme, qui n'accepte le « joug » du mariage qu'après avoir été persuadé par l'exemple de Pamela de l'existence de la vertu et du bonheur d'une vie passée sous ses lois.

L'épisode de l'affaire de Mr B. avec la comtesse (fig. 37) témoigne les difficultés du jeune homme à rester attaché au foyer familial et se configure aussi comme une ultérieure épreuve pour la vertueuse Mrs B.

⁵⁴⁵ Samuel RICHARDSON, *Pamela : or, Virtue rewarded. In a series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to her Parents. Now first Published in order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes*, London : Penguin Books, 1985, p 107.

⁵⁴⁶ Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 113.

Encore une fois, lors du dialogue entre les deux époux dans l'épisode de la barre représenté aussi dans les gravures (fig. 38), ce seront les larmes de Pamela à émouvoir Mr B. et lui faire abandonner sa correspondance et ses rendez-vous avec la comtesse.

L'effet de la vertu exprimée par le biais des pleurs a dans les romans de Richardson un poids remarquable, sinon fondamental pour le dénouement de l'action.

Les larmes déclenchent le dispositif narratif, la *peripetheia*, car elles permettent la prise de conscience de soi des personnages et de ce fait le changement de situation qui constitue l'objet de la narration.

À la fois, les pleurs créent une ligne de démarcation entre les classes sociales des pleureurs masculins (car pour les femmes, toutes également plus faibles et inférieures, elles pleurent indistinctement) : les hommes simples, tel M. Andrews ou les serviteurs, n'ont aucune gêne à montrer leurs manifestations émotionnelles et se révèlent de cette façon moins liés aux codes de l'honneur stoïcienne qui enchaîne la noblesse et, en même temps, plus proches du nouveau modèle bourgeois de masculinité et des conceptions naissantes des rapports interpersonnels qui sont en train de remplacer les structures de la société d'Ancien Régime.

La scène des pleurs des serviteurs lors de la mort ou des souffrances de leur maîtresse apparaît fréquemment dans les textes.

La scène de la mort de Julie en est un témoignage. À la réserve grave de Wolmar est opposée la « superstition » du peuple. Le valet de chambre du Baron d'Étanges, envoyé par celui-ci à Clarens pour apprendre des nouvelles avant son arrivée, se jette à genoux aux pieds du lit de Julie et pleure en gémissant sur sa maîtresse morte :

il monte en gémissant à la chambre de Julie ; il se met à genoux aux pieds de son lit, il la regarde, il pleure, il la contemple. Ah, ma bonne maîtresse ! ah, que Dieu ne m'a-t-il pris au lieu de vous ! moi qui suis vieux, qui ne tiens à rien, qui ne suis bon à rien, que fais-je sur la terre ? Et vous qui étiez jeune, qui faisiez la gloire de votre famille, le bonheur de votre maison, l'espoir des malheureux ; ... hélas quand je vous vis naître, étoit-ce pour vous voir mourir ?⁵⁴⁸

Il s'agit du même valet qui, croyant apercevoir un mouvement sur le visage de Julie, répand la rumeur qu'elle ne serait pas morte, créant une grande confusion dans toute la maison. La superstition populaire qui croit Julie vivante et qui oppose à la retenue du veuf les

⁵⁴⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 736.

manifestations les plus pathétiquement théâtrales du deuil contribue à l'isolement de la douleur du premier.

Mais cette insertion n'a pas seulement la fonction d'un retentissement de manifestations agitées chez le peuple afin de mettre en valeur la douleur posée qui rend la figure de Wolmar pathétique et noble.

Le cri du valet n'est pas « culturellement vierge », comme l'a écrit Lojkine⁵⁴⁹ : il laisse émerger la relation d'intertextualité avec un texte qui précède le roman de Rousseau et qui appartient à un genre complètement différent : l'*Oraison funèbre d'Henriette d'Angleterre* de Bossuet.

« Madame se meurt, Madame est morte », avait écrit le haut prélat et les rapprochements entre les deux scènes de mort ont souvent été faits. Face à ce chœur agité, la situation de Wolmar devient encore plus difficile et il doit vivre deux fois la souffrance de la perte.

Wolmar assume les traits d'un héros souffrant silencieusement, et de ce fait de manière plus touchante, tandis qu'autour de lui ceux qui sont peut-être moins concernés s'affolent dans des manifestations éclatantes de douleur.

La solitude de la figure du mari, du père et de l'esprit organisateur du bonheur de Clarens en accroît l'intérêt dans l'esprit des lecteurs, l'isolant du reste des spectateurs de l'évènement sans action qu'est la mort de Julie.

L'opposition entre ces deux formes d'expression de la souffrance renforce la valeur pathétique de la scène.

De même, dans *Julia de Roubigné*, la réserve farouche de Monsieur de Roubigné à l'égard des larmes masculines versées en public d'un côté et la sensibilité de son serviteur marque à la fois la présence d'un code de différenciation hiérarchique entre les hommes, le dépassement de ce code et le renforcement de la charge émotionnelle de la scène dépeinte, car dans le contexte les larmes de Le Blanc ne font que rendre plus âpre la souffrance silencieuse de Monsieur de Roubigné.

At length he threw it down on his table, and I saw him wipe his eyes with his handkerchief. — My dear master !, said I, and I believe I took hold of his hand, for seeing him so, made me forget myself.

⁵⁴⁹ Stéphane LOJKINE, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », introduction à *L'Écran de la représentation*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 16 ss.

— He waved his hand for me to leave the room ; and, as I went down into the kitchen, if I had not burst into tears, I think I should have fainted away.”⁵⁵⁰

Ici comme chez Rousseau, la représentation suggère un apitoiement pour ceux à qui le don des larmes (car s’en est un, dans ces romans) est refusé ou qui s’y opposent.

Ce genre d’inflexion est un héritage de la religiosité augustinienne, pour qui, ainsi que nous l’avons déjà précisé, les larmes ont un poids fondamental au sein du procès de conversion, repentir et relation avec dieu. L’insertion des larmes populaires semble aussi s’inscrire dans le contexte d’une représentation qui reprend l’héritage chrétien de la position centrale des humbles et des hommes simples dans la communauté (on se souviendra que les Évangiles considèrent les simples et les humbles comme plus proche du ciel que les superbes et les orgueilleux, que les puissants et les grands de ce monde).

La relation amoureuse, dont la représentation est focalisée sur des figures féminines proches de la sainteté autour desquelles se déploient les personnages masculins, donne la possibilité à l’auteur de mettre en scène un dispositif où la distinction des classes est dépassée, voire annulée, par le sentiment et à l’intérieur duquel les larmes signifient le partage d’un sort commun à l’humanité.

L’amour fonctionne donc pour les personnages qui incarnent le vieux code comme l’instrument d’une meilleure compréhension d’eux-mêmes et comme le moyen de dépasser les préjugés qui les attachent au modèle de virilité insensible et dure. Il est le moyen de transmission du message religieux (de plus en plus un message éthique et de moins en moins lié à la révélation et donc à la pure spiritualité) pour les esprits plus réfractaires.

Jane Austen, lectrice attentive de Richardson, adoptera dans *Pride and Prejudice* une dynamique diégétique où ce genre de dispositif est très évident : Darcy, lié aux préjugés de la classe des riches propriétaires terriens, lutte longtemps contre le sentiment qu’il éprouve pour Elisabeth Bennet, jusqu’à ce que l’insurmontabilité du sentiment réussisse à déraciner le préjugé, surmonter l’orgueil et lui faire reconnaître ses erreurs vis-à-vis de la jeune fille et de lui-même.

La révélation de l’amour montre donc une grande polysémie : elle est un acte de confession (dans la forme plus ou moins codifié de la déclaration d’amour), à son premier degré ; elle

⁵⁵⁰ Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, op. cit., p. 48.

révèle les personnages à eux-mêmes, comme dans le cas de Darcy ou de Mr B. ; elle révèle aux méchants leur conscience et la voie qu'ils ont oublié de parcourir.

Le sentiment amoureux s'enrichit dans le contexte du roman sentimental d'une série de nuances qui en élargissent le spectre sémantique, car le rapport à l'objet aimé acquiert une dimension sociale et, surtout, religieuse.

Cette dernière est mise en évidence au moyen des larmes, qui se font les signes visibles d'une émotion nouvelle pour les personnages.

4.1.2 *Larmes libertines*

Un exemple représentatif, parce qu'ici les réflexions du personnage sur ses propres pleurs se joignent aux pleurs mêmes, est donné au lecteur dans *Clarissa*, qui d'ailleurs connut à l'époque un succès bien majeur que son précédent et qui vante une suite d'imitations illustres qui obligent à y prêter une attention particulière.

Lovelace, que Clarisse considère un cœur des plus durs, pleure d'abord pour la persuader à quitter la maison paternelle et fuir avec lui pour éviter le mariage avec Solmes. Les premières larmes dont il fait mention semblent toutefois appartenir plus à l'empressement des circonstances qu'à une émotion profonde et réelle.

C'est plus avant que les larmes, que Lovelace essaie toujours de cacher à Clarisse, deviennent partie d'une complexe symptomatologie de la passion amoureuse qui le saisit et que lui, accoutumé à des sentiments de toute autre sorte, n'arrive pas à s'expliquer, ni à éclaircir à son ami Belford, tout en étant cependant charmé :

I want, methinks, now I had owned the odd sensation, to describe it to thee—the thing was so strange to me—something choking, as it were, in my throat—I know not how—yet, I must needs say, though I am out of countenance upon the recollection, that there was something very pretty in it ; and I wish I could know it again, that I might have a more perfect idea of it, and be better able to describe it to thee.⁵⁵¹

En libertin sensualiste, Lovelace concentre son attention sur l'« étrange sensation » engendrée par l'attendrissement et l'émotion que la vue des larmes de Clarisse, de sa vive

⁵⁵¹ Samuel RICHARDSON, p. 695. Samuel Richardson, *Histoire de Clarisse Harlove*, traduit de l'anglais par l'abbé Prévost, Desjonquères, vol. II, p. 126-127 : À présent que je t'ai fait l'aveu de cette bizarre sensation, je voudrais pouvoir te la décrire. C'était quelque chose de si nouveau pour moi... quelque chose d'étouffant, qui me serrait le gosier... je ne sais comment cela m'est arrivé : mais quoique je me le rappelle avec un peu de confusion, je dois convenir que cette situation n'était pas désagréable ; et je souhaiterais de l'éprouver encore une fois, pour être capable de t'en donner une idée plus juste.

douleur à l'égard de la malédiction paternelle et de l'abandon de la part de tous ses plus proches parents, causent en lui.

Si d'abord l'émotion et les pleurs manifestés par le jeune aristocrate faisaient partie d'une stratégie de séduction dont la discussion sera abordée ensuite, après l'enlèvement de Clarisse elles commencent à devenir spontanées, c'est-à-dire non maîtrisables, et à révéler au libertin un fond de sentiment qu'il n'avait pas prévu, qu'il s'efforce de nier et qui, finalement, le surprend.

Les scènes qui en dérivent présentent au lecteur un curieux mélange d'ironie et pathétique :

My dearest life, [taking her still folded hands in mine,] who can bear an invocation so affecting, though so passionate ? And, as I hope to live, my nose tingled, as I once, when a boy, remember it did (and indeed once more very lately) just before some tears came into my eyes ; and I durst hardly trust my face in view of her's.⁵⁵²

La caractéristique la plus évidente des larmes versées par Lovelace est leur spontanéité et leur incontrôlabilité, « Je n'ai pu me défendre de quelque émotion », ce qui indique un changement profond dans la personnalité du personnage, qui s'était présenté, dès le début du roman, comme un individu capable de maîtriser chaque manifestation émotionnelle pour atteindre ses buts (il se proposait en effet d'appeler les larmes à son secours au cas où Clarissa hésiterait à fuir avec lui⁵⁵³...) et qui considérait les larmes comme un signe de faiblesse « *unmanly* » : « Hard-heartedness, as it is called, is an essential of the libertine's character. Familiarized to the distresses he occasions, he is seldom betrayed by tenderness into a complaisant weakness unworthy of himself ».⁵⁵⁴

La perte de cette dureté de cœur correspondrait à la prise de conscience, de la part de Lovelace, de la douleur infligée à sa victime et s'avère par étapes dans le roman, même si elle n'arrive pas à le conduire au repentir.

Le moment où Clarisse est le plus trompée est emblématique du statut de ces larmes et aussi de leur nature ambiguë. La larme que Clarisse verse en songeant au mariage avec

⁵⁵² Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 650. PREVOST, *op. cit.*, vol. II, p. 63 : Ma très chère vie ! Lui ai-je dit en prenant ses mains qu'elle tenait encore étendues, qui pourrait soutenir une invocation si touchante, quoique si passionnée ! (Comme j'espère de vivre, Belford, je me sentais tremblant ; quelques larmes se sont présentées sous mes paupières, et j'osais à peine exposer mon visage au sien.)

⁵⁵³ L'usage des larmes « programmées » dans la stratégie de séduction des libertins est usuel, comme on le verra plus bas à propos de Valmont dans *Les liaisons dangereuses*. Le contrôle des émotions fait d'ailleurs partie du code des libertins.

⁵⁵⁴ Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 601.

Lovelace en présence de son oncle Harlowe est le fruit d'une illusion, car le mariage est une leurre, la ruse que le libertin invente afin de posséder physiquement la jeune fille, pour ensuite l'obliger à accepter les termes où il envisage la relation amoureuse.

« O Mr. Lovelace, said she, turning from me with a grace inimitably tender, her handkerchief at her eyes, what a happiness, if my dear uncle could be prevailed upon to be personally a father, on this occasion, to the poor fatherless girl ! », ⁵⁵⁵ s'exclame Clarissa et, en repensant à cette scène dans la lettre à Belford, Lovelace est ému.

La force évocatrice de l'image obtient un effet surprenant sur l'écrivain.

L'habileté narrative de Richardson se déploie ici magistralement, dans l'opposition entre la larme réelle de Clarissa, versée dans le contexte d'une situation illusoire dont elle n'est pas cependant consciente et celles, réflexes, de Lovelace.

Ces dernières assument, dans le récit du jeune homme, une connotation diaphane, presque illusoire —elles s'écoulent au souvenir de Clarissa pleurante— et semblent reliées au monde, illusoire, des images, car de suite transportées de la situation présente (dont Lovelace est tout à fait conscient, à la différence de Clarissa) à une dimension intemporelle, celle de la fiction littéraire où la citation de l'écrivain mène le lecteur.

What's the matter with me !--Whence this dew-drop !--A tear !--As I hope to be saved, it is a tear, Jack !--Very ready methinks !--Only on reciting !--But her lovely image was before me, in the very attitude she spoke the words—and indeed at the time she spoke them, these lines of Shakespeare came into my head :

Thy heart is big. Get thee apart and weep !
Passion, I see, is catching :--For my eye,
Seeing those beads of sorrow stand in thine,
Begin to water—

La citation du Jules César de Shakespeare, qui est une invitation au recueillement et à la réflexion, se configure ici comme une permission à pleurer sans rien perdre de cette masculinité et de ce courage qui inquiètent beaucoup Lovelace et à la fois elle suggère une dimension intime du geste qui appartient plus au siècle précédent qu'au XVIII^e, où les

⁵⁵⁵ Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 709. Prévost, *op. cit.*, p. 145 : Ensuite, détournant son visage avec un air de tendresse inexprimable, et portant son mouchoir à ses yeux, quel bonheur, m-a-t-elle dit, si son cher oncle pouvait consentir, dans cette occasion, à faire l'office de père pour la *pauvre orpheline*.

larmes sont partagées en public et, même lorsqu'elles coulent dans l'intimité d'une lecture solitaire, partagées au moyen du récit épistolaire.⁵⁵⁶

En revanche, la présence de l'image de Clarissa pleurante qui l'émeut ainsi qu'il le dit, ne fait que confirmer la puissance des vertueuses larmes de la jeune fille.

Ces signes involontaires d'un « je ne sais quoi » iront révéler à Lovelace une partie de lui-même qu'il croyait avoir tuée à jamais, au fur et à mesure que l'histoire progressera et qu'il se rendra compte de sa faute et de la nécessité du repentir (envers Clarisse où envers Dieu, la question reste en suspens, Richardson semblant vouloir laisser l'ambiguïté sur ce point)⁵⁵⁷:

I thought I had killed my conscience, as I told thee, Belford, some time ago. But conscience, I find, though it may be temporarily stifled, cannot die ; and when it dare not speak aloud, will whisper. And at this instant, I thought I felt the revived varletess (on but a slight retrograde motion) writhing round my pericardium like a serpent ; and, in the action of a dying one (collecting all its force into its head), fix plaguy fangs into my heart.⁵⁵⁸

Le rôle exemplaire des larmes féminines pour les pleurs masculins et la valeur morale dont elles sont porteuses se trouvent ainsi fondues dans les larmes qui coulent des yeux du pécheur.

Ces larmes, il est vrai, n'atteindront pas le but de convertir Lovelace, qui, jusqu'à la fin du roman, ne manifestera jamais aucun sentiment de deuil en dehors du regret d'avoir perdu une femme qu'il idolâtrait et qui l'aimait. La vie lui est devenue insipide, mais la grâce ne semble pas l'avoir touché.

À la différence de Lord Pollexfen ou de Lord Derby, qui à la fin des histoires manifesteront un vif repentir pour leurs mauvaises actions et une forte crainte de la punition divine, Lovelace reste, tel Dom Juan vis-à-vis du convive de pierre, impassible et fier. Lorsqu'il provoque Morden, il obéit à son caractère vengeur et à son orgueil de chevalier aristocrate (et ce n'est pas sous ce nom "chevalier", que le valet français qui donne la nouvelle de sa mort à Belford l'appelle ?) .

⁵⁵⁶ En sont un exemple les lettres des lecteurs de Rousseau qui lui écrivent en décrivant les réactions émotionnelles engendrée par la lecture de la *Nouvelle Héloïse*. À ce propos, R. Trousson, *Le maître des âmes sensibles*, in *Jean-Jacques Rousseau, II, Le deuil éclatant du bonheur*, Paris : Tallandier, 1989. p. 105-124.

⁵⁵⁷ Même au moment de la mort de Lovelace, cette ambiguïté reste : le destinataire des trois derniers mots prononcés du pécheur mourant : Reçoit cette expiation (LET THIS EXPIATE, en capital dans l'original anglais), à la fin du roman, reste enveloppé dans le mystère.

⁵⁵⁸ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, p. 934.

Ou, c'est une interprétation possible, il s'élance consciemment dans les bras de la mort pour expier son crime envers sa bien-aimée, mais jamais il ne demande pardon à Dieu de ses péchés.

Lovelace est un libertin atypique dans ce qu'il tombe amoureux, comme le remarque aussi Stéphane Lojkine,⁵⁵⁹ mais sous l'aspect théologique, il reste un libertin impénitent. Si son cœur est touché, il l'est par l'amour humain et pas par l'amour divin ou par la peur du châtement céleste. Cependant, les larmes sont efficaces même sur un cœur endurci et voué à la gaieté comme le sien : le pouvoir des pleurs est encore une fois confirmé et leur charme ouvertement déclaré.

Sophie von La Roche s'en souvient lorsqu'elle écrit *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim*. Le personnage de Lord Derby est évidemment calqué sur le modèle richardsonien. Le roman ne touche pas la haute tenue du style richardsonien, ni sa maîtrise de l'écriture vouée à la peinture du cœur humain.

Parfois les changements psychologiques des personnages résultent invraisemblables car trop rapides et l'auteur n'a pas la patience de l'écrivain anglais dans la description des mouvements moins perceptibles cachés dans les replis de l'âme. Cependant, le roman semble avoir eu à l'époque un succès considérable et son rapport avec Clarissa, d'ailleurs explicité dans la préface de Wieland, a été saisi dès sa première parution.

Lord Derby, dont le style cru dans les lettres qu'il envoie à son correspondant à Paris fonctionne en portrait de sa véritable nature et qui d'ailleurs ne se gêne pas de s'avouer ouvertement pour ce qu'il est (du moins dans ses discours avec les hommes, selon la maxime de Lovelace qu'il ne faut jamais mentir aux hommes comme il ne faut jamais dire la vérité aux femmes), déclare, dans son compte rendu de la fuite de Mlle de Sternheim avec lui de la maison de son oncle, s'être pour la première fois aperçu que son cœur battait, ou bien, avoir éprouvé pour la première fois une émotion réelle et touchante :

John eilte mit mir in den kleinen Gartensaal des Grafen Löbau, wo ich in Wahrheit mit einem das erstemal pochenden Herzen das artige Mädchen erwartete. Sie wankte endlich am Arm ihres Kätzchens herein, niedlich gekleidet, und vom Haupt bis zu den Füßen mit Adel und rührender

⁵⁵⁹ Stéphane LOJKINE, Introduction à *Lettres anglaises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove, par Samuel Richardson*. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 2.

Grazie bewaffnet. Sie zagte einen Augenblick an der Türe, ich lief gegen ihr, sie machte einen Schritt, und ich kniete bei ihr mit einer *wahren* Bewegung von Zärtlichkeit.⁵⁶⁰

La scène présente plusieurs analogies avec la fuite de Clarissa avec Lovelace : la peur de la jeune fille, le signe au complice pour qu'il mette en œuvre le plan criminel, l'émotion du libertin face à la vertu innocente qu'il est en train de tromper, mais surtout le caractère d'unicité, souligné par la répétition de l'adverbe 'erstemal', 'pour la première fois' et de l'adjectif 'unbekannt', 'inconnu' (comme inconnue était l'émotion des larmes pour Lovelace) : « ich [...] drückte sie das erstemal in meine Arme, und küßte den schönsten Mund, den meine Lippen jemals berührten. Ich fühlte eine mir unbekannte Zärtlichkeit [...] ».⁵⁶¹

La répétition du verbe 'fühlen', sentir, éprouver, et du substantif que la langue allemande utilise pour se référer à la sensibilité et que Marie Elisabeth La Fite traduit avec tendresse, 'Zärtlichkeit', qui constituent l'expérience éprouvée pour la première fois, forment un pendant particulier entre l'ignorance de l'amour sensuel de la part de l'héroïne et l'ignorance de l'amour sentimental de la part des libertins.

L'enchevêtrement d'émotions que le seuil d'une expérience nouvelle entraîne s'exprime par les larmes ou par ce sentiment inconnu de tendresse qu'elles engendrent.

Selon le modèle déjà plusieurs fois rencontré, aux larmes féminines correspond l'émotion masculine : « Sie gab mir ihre Hände, konnte aber nicht reden ; Tränen fielen aus ihren Augen, die sich zu lächeln bemühten ; ich konnte ihre Bestürzung genau nahahmen, denn ich fühlte mich ein wenig beklemmt [...] ».⁵⁶²

Comme Clarissa pour Lovelace, Mlle de Sternheim est pour Lord Derby la femme vertueuse qui pourrait le sauver de la voie du vice, si elle l'aimait, car, comme déjà Mr B. et

⁵⁶⁰ Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stoccarde : Reclam Verlag, 1983, p. 196-197. Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, La Haye : P. F. Gosse, 1774, Vol. I, p. 285 : « je sentis pour la première fois que le cœur me battoit. Enfin je la vis arriver d'un pas chancelant, appuyé sur le bras de sa suivante ; joliment mise & armée depuis les pieds jusqu'à la tête des grâces les plus touchantes. En avançant vers la porte elle parut un instant perdre courage, mais je courus à elle, elle fit un pas, & je me jetai à ses genoux avec une véritable émotion de tendresse ».

⁵⁶¹ *Ibid.* Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, *op. cit.*, vol. I. p. 286 : « pour la première fois je la serrai dans mes bras & j'imprimai un baiser sur la plus belle bouche que mes lèvres aient jamais touché. Je sentis un mouvement de tendresse jusqu'alors inconnu »

⁵⁶² Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins*, *op. cit.*, p. 197. Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, *op. cit.*, vol. I. p. 285 : « Elle me tendit les mains, sans pouvoir parler, et des pleurs couloient de ses yeux qui s'efforçoient de sourire; je pouvois sans peine montrer un embarras semblable au sien, car j'avois réellement le cœur serré ».

Lovelace, Lord Derby est extrêmement jaloux et conscient du penchant très prononcé de Sophie pour le vertueux et timide Milord Seymour.

D'ailleurs, Sophie se pose, vis-à-vis de Lord Derby, de la même façon que Clarissa face à Lovelace : elle croit être l'instrument dont la Providence se sert pour racheter le libertin et le conduire au salut : « Emilia ! wenn ihn die Liebe ganz von Irrwegen zurückführte, wenn sie es um meinetwillen unternähme : wäre ich ihr da nicht das Opfer des Vorzugs schuldig, den ich einem andern ohne sein Verlangen gab ? », ⁵⁶³ se demande la jeune fille à la veille de son faux mariage avec Derby.

Ce passage est très important, car il rend explicite, par la voix du personnage même, la fonction que la nouvelle religiosité, de marque bourgeoise, veut prescrire aux femmes : celle d'être l'intermédiaire du message éthique entre l'église et les hommes.

De pair avec une réhabilitation de la maternité et du rôle social des mères, ⁵⁶⁴ dont l'*Émile* de Rousseau constitue l'apogée et avec une nouvelle promotion du foyer familial bourgeois, le rôle de la femme dans la relation amoureuse semble servir de facteur de moralisation des hommes. Il n'est pas par hasard que, comme le relève Élisabeth Badinter, et ainsi que nous le montrerons dans le chapitre 7, la figure de Ève, la tentatrice, est remplacée par celle de Marie, la Vierge et la Mère. Il va de soi qu'un pareil changement dans la représentation de la féminité devait entraîner un dans celle de la masculinité. Les hommes, qui apprennent à pleurer à cette époque, le font d'après les femmes et partagent de cette manière leur adhésion à l'éthique sentimentale qui coïncide le plus souvent avec une éthique religieuse.

4.1.3 L'âme des méchants

En effet, les larmes ne se bornent donc pas à dévoiler les sentiments aux vertueux : elles révèlent aussi l'âme des méchants (ou de ceux qui sont censés être tels) avec une évidence

⁵⁶³ Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins*, op. cit., p. 178-179. Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, op. cit., vol. I. p. 257 : « Emilie ! si l'amour pouvoit le ramener du sentier de l'erreur ; si j'étois destinée à le conduire à la vertu, ne serois-je point obligée de sacrifier une préférence que ne m'a point demandée celui qui en est l'objet ? »

⁵⁶⁴ Plusieurs études existent aujourd'hui qui s'intéressent aux structures familiales et aux changements de la vie privée à l'époque. Parmi les autres, nous avons retenu surtout le brillant essai d'Élisabeth Badinter sur l'amour maternel (Élisabeth BADINTER, *L'amour en plus Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Flammarion, 1980).

éclatante, surprenante et tellement puissante qu'elle leur fait découvrir leur propre conscience et les entraîne de la sorte vers le repentir.

La transformation que le lecteur est appelé à voir dans le caractère du libertin chez Richardson, qui rentre dans la perspective édifiante dans laquelle la production fictionnelle de l'écrivain anglais se pose, est due au charme des larmes.

C'est encore Lovelace qui le raconte au lecteur.

Voici la description de l'état intérieur du personnage. Après une scène aux tons pathétiques dont est rempli le roman, Clarisse est partie le laissant hors de lui-même (« *leaving me almost as unable to stand it as herself* ») :⁵⁶⁵

In short, I was—I want words to say how I was—my nose had been made to tingle before ; my eyes have before been made to glisten by this soul-moving beauty ; but so very much affected, I never was—for, trying to check my sensibility, it was too strong for me, and I even sobbed—Yes, by my soul, I audibly sobbed, and was forced to turn from her before she had well finished her affecting speech.⁵⁶⁶

Le libertin/pécheur, qui n'est pas habitué au vertueux plaisir des larmes, ne trouve pas les mots pour décrire son état d'âme (ce qui est inhabituel dans l'économie diégétique du roman, car soit Clarisse que Lovelace savent utiliser le langage verbal de manière efficace) ;⁵⁶⁷ il est tellement ému qu'un sanglot involontaire le saisit et il est obligé de bouger pour ne pas être aperçu par sa bien-aimée.

Le caractère presque comique du refus de Lovelace de déclarer explicitement d'avoir pleuré, la réticence quasi caricaturale de sa description des symptômes physiques de la sensibilité —le nez qui coule, les yeux mouillés— suggèrent l'interprétation de cette insertion au sein de l'écriture : les affirmations de Lovelace assument un ton ridicule et renversent la vision des pleurs : là où il s'empêche de pleurer pour ne pas paraître « unmanly » (c'est-à-dire faible, car dans son langage 'manly' correspond à 'fort'), il est

⁵⁶⁵ Samuel RICHARDSON, *op. cit.* p. 695. PREVOST, p. 127 : Je suis resté dans un desordre presque égal au sien.

⁵⁶⁶ *Ibid.* En un mot, j'étais... je ne trouve point de terme pour t'exprimer ce que j'étais. Je me suis déjà senti fort ému dans une autre occasion. Cette beauté toute puissante avait déjà rendu mes yeux humides. Mais de ma vie je n'ai été si vivement touché ; car en m'efforçant de vaincre ce mouvement de sensibilité, je ne m'en suis pas trouvé la force. Je n'ai pu pas même retenir un sanglot. Oui, je te l'avoue, il m'en est échappé un, qu'elle doit avoir entendu ; et j'ai été forcé de tourner le visage avant qu'elle eût fini cet attendrissant discours.

⁵⁶⁷ Cfr. Shelly CHARLES, Introduction à Antoine PREVOST d'Exiles, *Histoire de Clarisse Harlove*, Paris : Desjonquères, 1999.

obligé de recourir à un langage élémentaire, presque infantin (qui disparaît dans la traduction de Prévost...) et à faire face, dans l'esprit du lecteur, au commentaire de Clarissa, qui suit son compte rendu dans la narration.

Clarissa, qui malgré les précautions de Lovelace, a entendu cette « *beautiful proof of a sensible heart* », dans sa propre narration de la même scène, adressée comme d'habitude à Miss Howe, souligne son étonnement face au comportement masculin à l'égard des larmes :

He endeavoured, as once before, to conceal his emotion. But why, my dear, should these men (for Mr. Lovelace is not singular in this) think themselves above giving these beautiful proofs of a feeling heart ? Were it in my power again to choose, or to refuse, I would reject the man with contempt, who sought to suppress, or offered to deny, the power of being visibly affected upon proper occasions, as either a savage-hearted creature, or as one who was so ignorant of the principal glory of the human nature, as to place his pride in a barbarous insensibility.⁵⁶⁸

Aux yeux des femmes, affirme sournoisement Richardson par la bouche de Clarissa, les hommes qui répriment leurs émotions sont ridicules, voire méprisables, tandis que ceux qui les expriment lors des occasions convenables sont à préférer.

Les larmes, dans le discours de Clarissa, font partie d'un système de circonstances qui prescrit leur parution à d'occasions déterminées. C'est en ce sens qu'on a pu parler d'une rhétorique des larmes et d'un langage des pleurs, qui s'insèrent, dans l'éthique sentimentale, dans un rituel social bien codifié.

Versées aux occasions appropriées, elles sont les signes d'un cœur sensible, d'une *schöne Seele*, d'un esprit vertueux. Leur dimension sociale est ouvertement reconnue et déclarée par l'écrivain anglais. Cette dimension est fortement ancrée dans l'éthique religieuse, surtout protestante, qui, selon les études sociologiques et historique,⁵⁶⁹ est à la base des changements socio-culturels de l'Europe moderne.

⁵⁶⁸ Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 699. PREVOST, *op. cit.*, p. 131 : (*À l'occasion des circonstances où M. Lovelace confesse à son ami qu'il s'est senti vivement touché, elle s'exprime dans ces termes :*)

Il s'est efforcé, comme il l'avait fait une autre fois, de me cacher son émotion. Mais pourquoi, ma chère, la plupart de ces hommes (car M. Lovelace n'est pas le seul) croient-ils que ces belles marques d'un cœur sensible soient au-dessous d'eux ? Si je me trouvais libre de choisir ou de refuser, je rejetterais avec mépris ceux qui combattent ou qui désavouent le pouvoir naturel d'être affecté par ce qui a droit de toucher le cœur, comme des monstres féroces, qui ignorent la principale gloire de la nature humaine jusqu'à la mettre dans une barbare insensibilité.

⁵⁶⁹ Le premier à relier la culture protestante et l'essor de la bourgeoisie a été Weber, au début du siècle passé : Max WEBER, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris : Plon, 1964 [1^{ère} éd. *Die protestantische Ethik und der "Geist" des Kapitalismus*, 1905]. Ensuite, juste avant la deuxième guerre mondiale, Norbert Elias a étudié le procès de civilisation des mœurs, incluant dans son étude les manuels de conduite autant que les manuels de comportements de la Renaissance et des cours européennes (Norbert ELIAS, *La civilisation*

La sensibilité, l'humanité, la bienfaisance sont signifiées par le biais des larmes.

Les manifestations larmoyantes deviennent donc le langage des vertus requises par l'échelle de valeurs anthropologiques qui caractérise la société bourgeoise. Dans cette perspective, la réticence des aristocrates corrompus dénote l'anachronisme de leur schéma de comportement, de leur *modus vivendi* et le ridicule qui en entoure la représentation témoigne la critique que, au nom d'une éthique de la sensibilité et du sentiment qui est à mi-chemin entre un code social et une prescription religieuse, certains auteurs lui opposent. Le cœur sensible, qui est capable de verser des larmes publiquement, est associé à l'homme vertueux et religieux : Wolmar, quoiqu'étant un homme honnête et cultivant la vertu, n'a pas le don des larmes, qu'il envie à Saint-Preux lors de la mort de Julie.

Autant qu'au dix-septième siècle, les larmes restent liées à la dimension religieuse et spirituelle de l'existence. Toutefois, cette dimension ne se présente plus sous les mêmes traits.

Un changement significatif s'est vérifié dans l'usage des larmes par rapport au siècle précédent qui, lui aussi, en connaissait la pratique et qui le premier a inventé la « stratégie » des larmes. Un déplacement de perspective, mais aussi une mutation structurelle des grilles épistémologiques sont intervenus.⁵⁷⁰

La différence entre les pleurs qui appartiennent à la vertu bourgeoise et ceux des prédicateurs, des mystiques et des saints du siècle précédent, dont ils semblent être les héritiers,⁵⁷¹ est que les manifestations larmoyantes de l'âge des Lumières ne gardent plus rien de la spiritualité inquiète et douloureuse de l'âge baroque : l'amour pour Dieu, qui au dix-septième siècle se montrait dans ces signes d'un sentiment autrement indicible, choisit au dix-huitième siècle de se montrer par l'obéissance aux ordres familiaux et la chasteté dans les mœurs sexuels, sans plus aucun souci pour des formes de dévotion, telles la

des mœurs, Paris : Agora, 1973 ; *La dynamique de l'Occident*, Paris : Agora, 1974 [1^{ère} éd. *Über den Prozeß der Zivilisation*, 1939].

⁵⁷⁰ Michel de CERTEAU, « Du système religieux à l'éthique des Lumières », *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 178-241, parle de « croyable » pour se référer non pas aux structures religieuses, mais aux croyances et à l'espace occupé par celles-ci dans l'imaginaire d'une société. Il analyse aussi ce glissement de l'attention religieuse de la spiritualité aux pratiques de comportement.

⁵⁷¹ On ne suppose, dans cet héritage, que le passage des signes, sans aucune perméabilité de sens. Le XVIII^e siècle développe un véritable culte pour les larmes, qui n'est que la conséquence des représentations de la douleur du siècle précédent. Ce qui étonne, toutefois, est la totale incommunicabilité entre les deux codes : bien qu'ils restent les larmes, leurs pouvoirs de soulagement et consolation de l'âme, et leur capacité d'exprimer l'état de celle-ci, invariables du langage (les signes, justement) le contexte qui les entoure et les sens qu'on leur donne sont totalement étrangers l'un à l'autre.

contemplation des douleurs du Christ ou la prière silencieuse, qui avaient fait l'objet de la dévotion de l'âge baroque.

La conversion par les larmes, voit aussi changer radicalement ses agents et son champ d'action : ce n'est plus le rapport entre le prédicateur (ou le pasteur) et les fidèles dans le contexte de l'espace sacré à être mis en question, mais un modèle qui lui ressemble : l'exemple émouvant de la vertu et des pleurs féminins touche le cœur des hommes et, lorsque ceux-ci sont très durs, elle fait appel au sentiment amoureux pour les toucher.

La religiosité bourgeoise semblant être plus liée aux rituels qu'à la spiritualité, à l'aspect social davantage qu'à celui individuel, cette nouvelle conversion ne consiste pas autant dans l'acceptation des dogmes religieux que dans la soumission à des codes de conduite prescrits par la loi ; des codes qui prennent le nom de vertu.

Mais à la fois les larmes gardent quelque chose de leur sens précédent : elles font toujours référence à l'existence d'un mystère, d'un indicible de l'intériorité, d'un changement de l'âme et se font de la sorte les porte-paroles de la passion.

La forte polysémie du terme passion⁵⁷² et la longue histoire des liens entre le langage de la mystique et celui de la passion amoureuse dans l'histoire de l'amour dans l'Occident européen⁵⁷³ nous aide à comprendre les glissements de sens, ou plus simplement la surimposition et la coexistence de la sphère religieuse et celle amoureuse.

Dans ce contexte général, le rôle de la femme est celui de ramener l'homme vers le chemin indiqué par la foi, vers la vertu : Clarissa, Julie, Ermance dans *Dolbreuse*, Virginie chez Bernardin de Saint-Pierre, Lotte dans *Werther* ou Teresa dans *Ortis*, mais aussi Diotima dans *Hyperion* constituent des figures féminines dont l'existence se définit en fonction d'un univers entièrement masculin.

Leur fonction dans l'appareil structural qui fonde le dispositif diégétique des romans sentimentaux est celle de servir d'exemple vertueux, d'image pour les hommes.

⁵⁷² Passio, du latin 'passio' et avant du grec 'πασχω', signifie littéralement « recevoir une impression ou une sensation, subir un traitement (bon ou mauvais), endurer, être châtié.[...] Sur le degré zéro de l'aor. 'παθειν', a été créé 'παθος' n. « ce qui arrive à quelqu'un ou à quelque chose, expérience subie, malheur, émotion de l'âme, accident au sens philosophique du terme », donc terme très général qui s'est prêté à un emploi philosophique (ion.- att., etc.) ; avec le doublet 'παθη' f. « état passif, ce qui arrive à quelqu'un, malheur » [...]. (Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque : histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1975, s.v.).

⁵⁷³ Denis DE ROUGEMONT, *L'amour et l'occident*, Paris : Plon, 1972. Pour les emprunts réciproques entre langage mystique et langage amoureux, surtout les chapitres II et III : « Les origines religieuses du mythe » et « Passion et mysticisme », respectivement aux pages 59-154 et 155-189.

C'est par les figures féminines que passe la transformation de la représentation de celles masculines : l'amour est donc moins la réalisation d'un désir physique qu'un parcours de découverte et dépassement de soi. On ne peut pas ne pas se souvenir de l'analyse très subtile de de Rougemont et de la définition qu'il donne d'Éros, tel qu'il se dégage de l'histoire de l'amour passion dans la tradition littéraire européenne :

Tel est l'amour platonicien : « délire divin », transport de l'âme, folie et suprême raison. Et l'amant est auprès de l'être aimé « comme dans le ciel », car l'amour est la voie qui monte par degrés d'extase vers l'origine unique de tout ce qui existe, loin des corps et de la matière, loin de ce qui divise et distingue, au-delà du malheur d'être soi et d'être deux dans l'amour même.

L'Éros, c'est le Désir total, c'est l'Aspiration lumineuse, l'élan religieux originel porté à sa plus haute puissance, à l'extrême exigence de pureté qui est l'extrême exigence d'Unité. Mais l'unité dernière est négation de l'être actuel, dans sa souffrante multiplicité. Ainsi l'élan suprême du désir aboutit à ce qui est non-désir. La dialectique d'Éros introduit dans la vie quelque chose de tout étranger aux rythmes de l'attrait sexuel : un désir qui ne retombe plus, que plus rien ne peut satisfaire, qui repousse même et fuit la tentation de s'accomplir dans ce monde, parce qu'il ne veut embrasser que le Tout. C'est le *dépassement infini*, l'ascension de l'homme vers son dieu. Et ce mouvement est *sans retour*.⁵⁷⁴

4.1.4 *Tristan derrière Don Juan*

Or il faut préciser, que, dans la thèse du savant suisse, le mythe de Tristan n'apparaît, au XVIII^e siècle, qu'avec Rousseau.⁵⁷⁵

Toutefois, dans le corpus sentimental, le désir du désir plutôt que de l'objet, le désir métaphysique, que déprécie la femme pendant qu'il la divinise (en montrant une étonnante ambiguïté), et toute sa complexe rhétorique et sa riche symbolique ne se limitent, d'après ce qu'on va montrer, à la période successive à la publication de *Julie* : nous pouvons retrouver les traces de cette « religion de l'amour »⁵⁷⁶ chez Richardson aussi, qui, lui, semble anticiper —et l'exprimer dans la forme romanesque— l'opposition entre mariage et amour passion.

Lovelace est un parfait exemple de cette idée de l'amour de l'amour, qui se nourrit de ses propres peines et qui a besoin de souffrir pour se voir pur, épuré, parfait afin de mieux

⁵⁷⁴ Denis de ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, op. cit., p. 61-62.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 227. Toutefois, de Rougemont remarquait déjà la présence de la conception courtoise de l'amour chez Don Juan et chez ses successeurs du siècle des Lumières, à savoir les libertins du marquis de Sade.

⁵⁷⁶ Pour une très remarquable analyse du concept de « religion de l'amour » et une interprétation originale, que nous partageons, du refus épicurien de l'amour, voir Martha NUSSBAUM, « Beyond Obsession and Disgust : Lucretius on the Therapy of Love », in *The Therapy of Desire*, Princeton : Princeton University Press, 1994, p. 140-191.

mériter sa dame. Lorsque la dame montre un intérêt trop vif et sort de son rôle de passivité et de supériorité, de chasteté, finalement, parce que le désir métaphysique ne veut pas se réaliser et s'assouvir, parce que l'apaisement serait la mort du désir, donc la mort de l'amour, le libertin lui en veut : « [...] *and many a time have I been at loss for a subject, when my new-created goddess has been kinder than it was proper for my plaintive sonnet she should be* ». ⁵⁷⁷

Il est vrai, comme on l'a noté, que Lovelace est un libertin atypique, parce qu'il s'éprend, finalement, d'une seule femme et contredit, de cette sorte, l'essence même du libertinage : « Richardson infléchit pourtant radicalement ce modèle mythique du libertin : le Dom Juan anglais sera paradoxalement l'homme d'une seule femme ». ⁵⁷⁸

Tristan, derrière le masque de Dom Juan, tel le personnage masculin de *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera.

Si nous considérons le parcours de l'histoire entre Clarissa et Lovelace à l'aune de cette réflexion sur le caractère de Lovelace, il nous apparaît sous un jour différent et le charme qu'il a su exercer sur des générations de lecteurs semble devenir plus compréhensible : Lovelace, et avec lui ces libertins atypiques qui finissent par tomber amoureux de leurs victimes (Derby ou Valmont, par exemple), met en scène et personnifie le désir qui se nourrit de lui-même, un désir du désir autant et même davantage que de son objet. L'extrême difficulté que le caractère vertueux de Clarissa impose à la réalisation des projets libertins du jeune homme est justement le moteur de son amour. Clarissa, par rapport à toutes les autres femmes, est impossible à atteindre et elle devient de ce fait autant plus séduisante que tout le reste du sexe. Dans ce dispositif qui est la structure de l'amour passion aussi bien révélée par Rougemont, la vertu s'insinue et prend toujours plus d'importance.

Le viol de Clarisse s'accomplit pendant qu'elle est privée de ses sens par une drogue qui lui a été administrée par Mme Sinclair afin d'étouffer sa résistance car, comme le suppose le

⁵⁷⁷ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, op. cit., p. 143.

⁵⁷⁸ Stéphane LOJKINE, Introduction à *Lettres angloises, ou histoire de miss Clarisse Harlove, par Samuel Richardson*. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkine, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 2007, p. 2.

prétendu Captain Tomlinson « [...] *you will never be able to subdue this lady without force* ».⁵⁷⁹

L'usage du verb '*to subdue*', 'subjuguier', 'soumettre', 'conquérir', qui renvoie à la métaphore martiale avec laquelle le rapport amoureux est toujours décrit et interprété et à cette « guerre entre les sexes » qui est un thème très battu dans la littérature anglaise après la Restauration, est fréquent chez Lovelace, pour qui le stratagème de conquête se résume dans la formule « *once subdued, always subdued* », ⁵⁸⁰ qui indique, au niveau de la pratique de vie du libertin, le fait que, une fois « soumise », une femme l'est pour toujours (ce qui la prive de la qualité de vertueuse, parce que sa résistance n'a pas été assez forte; l'ambivalence de ce système de pensée mériterait d'être analysée de plus près).

La différence entre Clarissa et tout le reste du « sexe », comme Lovelace même l'admet, est qu'avec elle la formule se révèle fausse : sa vertu n'est pas subjugable.

Ce qui fait le charme de Clarissa, pour Lovelace, est justement le fait qu'elle est un objet du désir impossible à atteindre du fait de sa vertu.

La grande vertu d'une femme fonctionne comme source principale d'attrait dans le choix de l'objet de « conquête » effectué par les figures de libertin dans le roman sentimental : Lord Derby l'écrit à son correspondant à Paris dans *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, expliquant la différence qui passe entre la conquête facile d'une coquette et l'entreprise héroïque de séduire ('assiéger', qui revient à dire le même) une femme à la vertu austère. En effet, Derby est attiré par la vertu de Sophie :

Eine Kokette, eine Aktrice, beide artig, einnehmend; aber sie waren es schon für so viele Leute, daß man ein Tor sein muß, sich darüber zu belonen. War ich nicht da, meinen schönen Herren? Und weiß ich nicht ganz sicher, daß die wohlerzogene Tochter eines angesehen Hauses und die geistvolle achtungswürdige Frau gar nicht die Bekanntschaften sind, die man uns machen läßt? Also prahle mir nicht mehr, mein guter B*, denn von Siegen wie die eurige, ist kein Triumphlied zu singen. Aber ein den Göttern gewidmetes Meisterstück der Natur und der Kunst zu erbeuten, den Argus der Klugheit und Tugend einzuschläfern, Staatsminister zu betrügen, alle weithergesuchte Vorbereitungen eines gefährlichen und geliebten Nebenbuhlers zu zernichten, ohne daß man die Hand gewahrt wird, welche an der Zerstörung arbeitet; dies verdient angemerkt zu werden!⁵⁸¹

⁵⁷⁹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, op. cit., p. 837.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 634.

⁵⁸¹ Sophie von LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* [1771], Stuttgart : Philipp Reclam Verlag, 1983, p. 100. *Mémoires de Mlle Sternheim*, publiées par Mr Wieland et traduits de l'allemand par Madame ***, La Haye : Pierre Frédéric Gosse, 1774, p. 134 : Une coquette, une actrice, toutes les deux aimables, charmantes; mais elles l'étaient déjà pour une telle quantité de monde, qu'on devrait être un fou pour

Pourtant, ce n'est pas l'admiration pour cette vertu qui engendre le désir, mais plutôt le fait que, entre la naissance et la réalisation de celui-ci, la vertu constitue un obstacle incroyablement difficile à surmonter (que les personnifications dans le discours de Derby rendent très bien: l'Argus, le ministre d'état sont des figures de gardiens qui se posent en obstacle entre le sujet et l'objet de son désir).

Ce besoin de se trouver face à un défi, à une « conquête » compliquée qui demande le déploiement d'habileté, de ruse, de stratagème et de péril (qui met, en un mot, à l'épreuve et à la fois montre les capacités du conquérant) correspond à ce qu'avait expliqué Lovelace dans une de ses premières lettres à Belford, au début du roman de Richardson et que nous venons de voir.

La même thèse est exposée par Valmont dans *Les liaisons dangereuses*. Le Vicomte écrit à la Marquise de Merteuil qui lui propose la séduction de la jeune Sophie Volanges :

Que me proposez-vous? De séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense; qu'un premier hommage ne manquera pas d'enivrer et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l'amour. Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour honorer mon triomphe. [...] Vous connaissez la présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque; voilà l'ennemi digne de moi; voilà le but que je prétends atteindre; [...]⁵⁸²

La quête chevaleresque est évidente dans la conception de la séduction qui professent les libertins.

se payer là-dessus. N'étais-je pas là-bas, mon cher Monsieur? Et ne sais-je pas presque certainement, que les filles bien élevées d'une maison en vue et les remarquables femmes pleines d'esprit ne sont pas des connaissances qu'on nous laisse faire? Alors, ne vous vantez plus avec moi, mon bon Monsieur B*, parce que pour des victoires comme le votres, il n'y a aucun chant de triomphe à chanter. Mais capturer un chef-d'œuvre de la nature et de l'art consacré aux dieux, endormir l'Argus de l'intelligence et de la vertu, tromper un ministre d'état, détruire complètement tous les précieux préparatifs d'un rival dangereux et aimé, sans que pourtant on se soit aperçu de la main qui travaillait à la destruction; cela mérite d'être remarqué !

⁵⁸² PIERRE CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1951, p.17.

4.2 Les larmes et la faute

Est-il au monde un état plus affreux que le mien ? Mon coeur sent trop combien il est coupable, et ne saurait cesser de l'être ; le crime et le remords l'agitent de concert ; et sans savoir quel sera mon destin, je flotte dans un doute insupportable, entre l'espoir de la clémence et la crainte du châtement.⁵⁸³

Si l'on oublie momentanément les complexes détours que le désir accomplit chez Rousseau⁵⁸⁴ et ce qu'il dit lui-même dans les *Confessions*,⁵⁸⁵ cette phrase ne peut qu'étonner. Pourquoi est-ce que le cœur de Saint-Preux serait-il coupable ? Puisqu'il est épris de son élève ? Puisque son amour pour Julie contredit l'interdit sociale qui l'empêche de convoiter quelqu'un qui se trouve dans une position plus élevée que la sienne dans l'échelle sociale et économique ? Puisqu'il a des vues peu honorables à l'égard de la jeune fille ?

Il est vrai qu'on retrouve, dans les deux premières parties de la *Nouvelle Héloïse*, l'effet modélisant des codes du roman galant et, dans cette même lettre, la situation décrite par Pétrarque dans la ballade *Lassare il velo o per Sole o per ombra*, ainsi que le remarque Bernard Guyon dans son commentaire à l'édition Pléiade des œuvres de Rousseau ; il est vrai aussi que, la foi religieuse de Julie étant donnée (et son caractère de fille sage, posée, timide, par opposition à la gaieté de Claire) la déclaration d'amour demande, de la part de l'amant, une certaine circonspection, mais il reste néanmoins que l'idée de culpabilité et de faute qui est implicite dans cette phrase demande une explication.

Pour ce qui concerne les vues de Saint-Preux, ainsi que le nom même semble le suggérer, elles n'ont rien qui puisse offenser les principes de la vertu, ni ceux de la religion : d'ailleurs le roman s'évertuera à le montrer. Le jeune homme est décrit par Rousseau comme étant très épris de la jeune fille et d'un caractère passionné. L'auteur laisse dans l'ombre tout ce qui concerne la vie de Saint-Preux avant sa rencontre avec Julie : on ne sait

⁵⁸³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 78.

⁵⁸⁴ Notamment, la dynamique du désir chez Rousseau a été étudiée et bien expliquée par Jean Starobinski dans ses nombreux travaux sur le citoyen de Genève. Pour l'idée du parcours détourné du désir chez l'écrivain, on renvoie à J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971 et *Id.*, *L'oeil vivant*, Paris : Gallimard,

⁵⁸⁵ cfr. *Confessions*, p. 47 : Être aux genoux d'une maîtresse impérieuse, obéir à ses ordres, avoir des pardons à lui demander, étaient pour moi de très douces jouissances, et plus ma vive imagination m'enflammait le sang, plus j'avais l'air d'un amant transi. On conçoit que cette manière de faire l'amour n'amène pas de progrès bien rapides, et n'est pas fort dangereuse à la vertu de celles qui en sont l'objet. J'ai donc fort peu possédé, mais je n'ai pas laissé de jouir beaucoup à ma manière, c'est-à-dire par l'imagination.

rien de lui, sinon qu'il est le précepteur de la fille du Baron d'Étanges, aspirant philosophe et, à s'en tenir aux informations données au lecteur par le roman, personne ne l'a jamais accusé de libertinage (ce qui pourrait faire douter de la "pureté" de sa passion) ; pour ce qui concerne les préjugés sociaux, il éclaircira très bien son opinion à cet égard dans la réponse à la lettre du baron d'Étanges ;⁵⁸⁶ à l'égard de la question du rapport précepteur/élève, il a avant lui d'illustres prédécesseurs, au plus célèbre desquels Rousseau fait d'ailleurs très clairement allusion dans le titre du roman.⁵⁸⁷

Cette culpabilité que l'amour semble entraîner avec soi doit donc être enracinée dans une dimension différente de celle purement événementielle qui peut être retrouvée dans la dimension sociale de la relation entre les deux jeunes amants.

Jauss, dans sa subtile analyse du roman de Rousseau et du Werther de Goethe, soulignant la valeur profondément religieuse de l'idée même de faute et de culpabilité, conclut que

la contradiction fondamentale latente de *La Nouvelle Héloïse* concerne spécialement l'exigence d'émancipation du sentiment religieux. [...] cet effort de Julie de suivre la seule « loi de son cœur » et de contrebalancer le « faux pas » de sa première passion par la vertu propre à l'épouse et à la mère, s'inscrit dès le début dans le cadre du dogme chrétien de la chute, de la grâce et du salut.⁵⁸⁸

C'est en cela surtout que Rousseau se détache du grand modèle sentimental richardsonien : la vertu prêchée par Julie et Saint-Preux se voudrait libérée du dogme religieux. Toutefois, ainsi que le bref essai du critique allemand le montre et l'argumente, le cadre de référence, la grille épistémologique dans laquelle les personnages sont obligés de s'insérer, reste essentiellement la vieille structure de pensée promue par le christianisme. La mort de Julie, et sa confession finale de l'amour (coupable), pour Saint-Preux, en est la preuve :

Avec la confession finale de Julie, le geste qui semblait une revendication de son autonomie personnelle, l'amour pour Saint-Preux, est définie par Julie même comme « sa faute » et nie donc la possibilité de cette émancipation de l'individu à l'égard du religieux autant que des conventions sociales qui en dépendent. Elle amène « la révocation de cette autonomie en vue du sauvetage paradoxal de sa vertu— une souMission à la volonté du père tout-puissant, qui dorénavant doit occuper la place de Wolmar dans la dernière triade communautaire[...]»⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ Dans la lettre XI de la troisième partie. Elle se trouve aux pages 391-392 de l'édition citée.

⁵⁸⁷ Les relations avec lequel seront analysées dans le chapitre suivant.

⁵⁸⁸ JAUSS Hans Robert, « *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et le *Werther* de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'idéalisme allemand », in *Id.*, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Française par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 276-353, p. 334.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 335.

De même, dans le roman foscolien, le problème de fond reste un problème religieux, comme le relève Maria Antonietta Terzoli dans une pénétrante analyse de la lettre du 8 juillet. Ici, Jacopo commence par se plaindre avec Lorenzo su silence de Dieu à son égard, motif qui revient plusieurs fois dans le roman :

Dio non mi ode. Mi condanna anzi ad ogni minuto all'agonia della morte ; e mi costringe a maledire i miei giorni che pur non sono macchiati di alcun delitto. [...] Questo cuore ti sente, ma non t'offendere del gemito a cui la Natura costringe le viscere dilaniate dell'uomo. E mormoro contro di te, e piango, e t'invoco, sperando di liberare l'anima mia — di liberarla ? ma e come, se non è piena di te ? se non ti ha implorato nella prosperità, e solo rifugge al tuo aiuto, e domanda il tuo braccio or quando è atterrata nella miseria ? se ti teme, e non ha in te veruna speranza ? Né spera, né desidera che Teresa ; e ti vede in lei sola.

Mais l'absence de Dieu est justifiée par le rapport que Jacopo entretient avec lui : c'est la crainte et non l'espoir qui le rapproche de l'être divin. Le dieu que Jacopo craint est un dieu vengeur, le dieu de justice et non de miséricorde. De plus, son âme n'est pleine que de son amour terrestre. Une créature occupe la place qui devrait se réserver à la divinité.

Le crime qui a éloigné le créateur de la créature est tout dans ceci, dans l'idolâtrie qu'est cette forme d'amour qu'il éprouve :

Ecco, o Lorenzo, fuor delle mie labbra il delitto per cui Dio ha ritirato il suo sguardo da me. Non l'ho mai adorato come adoro Teresa. — Bestemmia ! Pari a Dio colei che sarà a un soffio scheletro e nulla ? Vedi l'uomo umiliato. Dovrò io anteporre Teresa a Dio ? — Ah ! [...] Dio mi diventa incomprensibile ; e Teresa mi sta sempre davanti.⁵⁹⁰

Cette culpabilité que Jacopo avoue semble parcourir tous les romans et imprégner les structures mêmes du récit, la langue, la pensée. L'imaginaire, chrétien, lié à la chute, reste inscrit dans les profondeurs du langage, dans ses replis, dans ses expressions. Ainsi que Terzoli l'a écrit à propos de cette lettre de Jacopo Ortis :

La lettera, nel confessare la colpa, la rivela in atto, attribuendo alla donna amata prerogative e attributi che sono esclusivo monopolio della divinità. Entro un codice strettamente letterario e per giunta di romanzo epistolare (dove lo stile è anch'esso un atto del personaggio che scrive), il peccato di idolatria si configura necessariamente e in primo luogo come peccato di lingua : si parla dell'essere amato con il linguaggio che si dovrebbe usare solo per parlare di Dio.⁵⁹¹

⁵⁹⁰ FOSCOLO Ugo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 159.

⁵⁹¹ TERZOLI Maria Antonietta, *Il libro di Jacopo Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma : Salerno Editrice, 1988, p. 241-242. La lettre, pendant qu'elle avoue la faute, la révèle en acte, en attribuant à la femme aimée les

Cette attribution des prérogatives divines à la femme aimée, caractéristique de la conception sentimentale de l'amour dans l'Occident européen, conduit à des différentes issues, que nous allons analyser dans les chapitres qui suivent.

4.2.1 *La faute et la vertu*

Le rapport entre l'amour et la faute (et par conséquent la culpabilité) est un des thèmes les plus fréquents du roman sentimental et il est représenté de différentes manières dans les textes. La faute agit aussi en agent moteur des intrigues : celle initiale de la fuite avec Lovelace décide du sort de Clarissa, celle de son amour pour Saint-Preux est le péché qu'une vie vertueuse devra expier pour Julie. Les sentiments des protagonistes se trouvent toujours à la frontière du licite et du moralement coupable, du fait que ce qui est moralement acceptable n'est pas déterminé par leur propre volonté et, surtout, est en train de changer.

Pour comprendre ce complexe mécanisme qui gouverne les possibilités anthropologiques de réalisation du sentiment, il faut brièvement revenir sur l'idée de vertu qui est le pivot autour duquel ce genre de roman construit et développe ses intrigues et sur son rapport avec les pleurs.

La vertu, au dix-huitième siècle, est une pratique, un *modus vivendi* ;⁵⁹² envisagée sous un biais anthropologique, elle est l'ensemble de préceptes qui règlent les rapports entre les hommes et, surtout, entre les hommes et les femmes. En relation à l'amour, la vertu implique une adhérence absolue aux prescriptions des comportements sexuels qui sont dictées par le système religieux, soit-il protestant, comme chez Richardson, ou catholique, comme chez Bernardin de Saint-Pierre, ou trempé dans la religiosité orthodoxe orientale comme semble être le cas de Ugo Foscolo.

Julie d'Étanges donne au lecteur une définition de la vertu et de son rapport au désir sexuel, dans la quatrième lettre de la première partie du roman, la lettre qui contient la confession

prérogatives et les attributs qui sont monopole exclusif de la divinité. Au sein d'un code strictement littéraire et par surcroît de roman épistolaire (où le style est lui aussi un acte du personnage qui écrit), le péché d'idolâtrie de configure nécessairement et surtout comme un péché de langue : on parle de l'être aimé avec le langage qu'il ne faudrait utiliser que pour la divinité.

⁵⁹² Voir, sur l'éthique au dix-huitième siècle et sur le détachement entre la religion et la morale, Michel DE CERTEAU, « La formalité des pratiques Du système religieux à l'éthique des Lumières (XVII^e-XVIII^e siècle) », in *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 178-241.

de l'amour de la jeune fille et, par conséquent, moment extrêmement délicat : « Quels charmes dans la douce union de deux âmes pures ! Tes désirs vaincus seront la source de ton bonheur, et les plaisirs dont tu jouiras seront dignes du ciel même ».⁵⁹³

Julie dépeint ici à son amant un rapport d'amour « vertueux », dans lequel le désir n'apparaît que pour être vaincu.

Ce faisant, l'héroïne rousseauiste accomplit une opération psychologique vraiment extraordinaire : faire passer un douloureux sacrifice pour un plaisir et pour un bonheur.

En effet, elle se fait par ces mots la porte-parole de tout son siècle qui, depuis la comédie larmoyante jusqu'au goût presque morbide qu'il a montrée pour le sentimentalisme, ne fait que construire l'idée d'un plaisir vertueux, des larmes, parfois opposé au plaisir sensuel.

Ce goût des larmes qui est une nouveauté du siècle des Lumières et qui envisage le geste de pleurer comme un « plaisir vertueux », procède en effet d'une opposition entre deux typologies du plaisir : celle, sensuelle, condamnée par l'église catholique aussi bien que par l'éthique chrétienne protestante et représentée des couleurs les plus noires ; celle, de dérivation chrétienne, et qui affectera même des philosophes moins liés au christianisme, tel Denis Diderot, qui retrouve un plaisir exquis et spécial dans le geste de pleurer et dans les sensations mélancoliques, parfaitement résumé par Saint-Preux, dans la lettre XXXVIII de la première partie de *La Nouvelle Héloïse* :

O tristesse enchanteresse ! O langueur d'une âme attendrie ! Combien vous surpassez les turbulents plaisirs et la gaieté folâtre, et la joie emportée, et tous les transports qu'une ardeur sans mesure offre aux désirs effrénés des amants ! paisible et pure jouissance qui n'a rien d'égal dans la volupté des sens, jamais, jamais ton pénétrant souvenir ne s'effacera de mon cœur !⁵⁹⁴

Ici, Saint-Preux ne fait que faire écho à l'affirmation précédemment citée de Julie.

La « tristesse enchanteresse » des larmes entretient un lien étroit avec l'idée chrétienne de renonce et sacrifice et de l'identification, chrétienne elle aussi, de la vie à l'épreuve et à la souffrance et de la mort à une libération : « La mort est le plus grand des biens » dit Marguerite à Mme de la Tour, comme nous avons vu dans un des chapitres précédents.⁵⁹⁵

Vers la fin du siècle, qui mettra en évidence la veine d'exaltation de la souffrance amoureuse qui avait déjà fait le succès des *Lettres portugaises* au siècle précédent, Madame

⁵⁹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 83-84.

⁵⁹⁴ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 164.

⁵⁹⁵ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 225.

de Sénanges écrira au chevalier de Versenai dans le roman de Dorat « tandis que vous cherchez le bonheur qui échappe toujours à un inconstant, je le trouve, moi, dans les soupirs, dans les larmes, dans le supplice des privations ; dussent-elles me coûter la vie, j'aurais existé du moins, j'aurais connu l'amour, et joui de l'espoir [...] ».⁵⁹⁶

Lorsque les larmes deviennent un plaisir, voire une véritable volupté, le sacrifice est identifié à l'amour et, vice-versa, celui-ci est assimilé au sacrifice, exalté comme la source de ce nouveau bonheur, celui de la souffrance.

N'assisterait-on pas ici à la projection littéraire du dolorisme chrétien dont a parlé avec autant de pénétration Jean Delumeau⁵⁹⁷ ?

L'existence d'une telle dichotomie éthique (entre le plaisir sensuel, c'est-à-dire la réalisation du désir, et le plaisir des larmes, ou bien le sacrifice de tout désir) dans la représentation de l'amour explique assez bien la présence de nombreuses scènes pathétiques et à la fois sombres, dans l'imaginaire amoureux, où les pleurs, plutôt que soulager l'âme de ceux qui les versent, ne font qu'en exprimer la souffrance et sont strictement mis en relation avec la culpabilité et la violation d'un interdit religieux et social. On pourrait affirmer à ce point que la réflexion qui faisait Anne Coudreuse sur le pathos soit valable pour le pathétique aussi :

Le pathos serait alors une forme de résolution esthétique des tensions idéologiques, et l'excès qui le caractérise la manifestation d'un manque du côté moral ou politique. Il vaudrait donc moins pour ce qu'il affirme hyperboliquement – l'ordre moral – que pour ce qu'il cherche à masquer ou à nier – la possibilité d'un désordre, ou une remise en cause de cet ordre-là. Le pathos accorde esthétiquement, par la représentation maîtrisée d'un chaos qui atteint le langage et le corps, ce qu'il refuse idéologiquement : les tensions qui travaillent le corps social et les nouvelles formes de relation entre les instances de pouvoir.⁵⁹⁸

La Nouvelle Héloïse, avec la tension entre une vertu qui représente l'« ordre morale » d'un côté (et qui se résume dans le mariage bourgeois) et un désir individuel qui n'a rien de coupable sinon sa position en dehors de cette loi que l'époque est en train de mettre en discussion (la possibilité de choisir son partenaire), ouvre la voie à un conflit moderne, sur le plan philosophique et social et fonctionne en modèle pour la production littéraire

⁵⁹⁶ Fanny de BEAUHARNAIS (Marie-Anne-Françoise Mouchard, dite), *L'Abailard supposé, ou le sentiment à l'épreuve*, Amsterdam et Paris, F. Greffier, MDCCLXXX, p. 119.

⁵⁹⁷ Jean DELUMEAU, Gérard BILLON, *Jésus et sa passion*, Paris : Desclée de Brouwer, 2004.

⁵⁹⁸ Anne COUDREUSE, *Le goût des larmes au XVIIIème siècle*, Paris : PUF, 1999, p. 186.

successive, qui exploitera les possibilités offertes à l'exploration de l'âme humaine — particulièrement lorsqu'elle se trouve face au pouvoir d'une passion très puissante— par la représentation de ce conflit.

Nombreuses sont les scènes où le pathétique atteint le comble de sa puissance émotionnelle et se rapproche de ce pathétique spectaculaire que Sophie Marchand identifie dans son livre comme le plus proche du tragique ; il est remarquable que, dans toutes ces scènes, la situation qui déclenche le dispositif pathétique est la transgression d'un interdit.

C'est dans ces scènes que les larmes interviennent pour révéler des sentiments qui se posent sous le signe de la culpabilité et de la faute. *Julia de Roubigné*, *Die Leiden des jungen Werther* et *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* en constituent les exemples principaux.

4.2.2 Les amours vertueuses

Mackenzie, exposant de l'*Enlightenment* littéraire écossais et auteur de *The Man of Feeling*, remanie dans *Julia de Roubigné* la structure diégétique rousseauiste et développe certains aspects qui restent latents ou non exprimés dans le texte du citoyen de Genève.

Julia, fille du noble Monsieur de Roubigné, qu'un procès a conduit à la perte de la plupart de son patrimoine financier, est sacrifiée par son père à l'intérêt de la famille et à l'honneur et obligée d'épouser le noble espagnol Montauban, plus âgé qu'elle, rude et jaloux et lié à des codes d'honneur des siècles passés. Le roman évolue en tragédie lorsque Julia retrouve son premier et unique amour Savillon, son ancien enseignant de musique et dessin. Malgré l'innocence de la jeune fille, Montauban l'empoisonne pour venger son honneur qu'il croit compromis. Ayant découvert l'innocence de Julia, Montauban se suicide avec le même venin qu'il a utilisé pour tuer son épouse.

Les larmes viennent toujours révéler le sentiment.

Celles qui mouillent le portrait de Savillon font découvrir à la protagoniste et, malheureusement, car cette découverte enchaînera la tragédie qui conclut le roman, à son mari, le feu jamais éteint de la première passion de la jeunesse dans *Julia de Roubigné* de Henry Mackenzie.⁵⁹⁹ Ces mêmes larmes sont d'ailleurs la seule chose que lui reste à donner au malheureux amant.

⁵⁹⁹ Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, Trowbridge : Tuckwell Press, 1999.

Le portrait que Julia a gardé du jeune précepteur, et qu'elle mouille de ses larmes, constitue le témoin fatal de cet amour malheureux pour la jeune femme et aussi pour son mari, qui le trouve dans la chambre de son épouse.

Julia décrit la découverte du sentiment amoureux dans une lettre à son amie Maria et se demande si ses larmes ne sont pas coupable, car versées pour un sentiment que le mariage rend illicite : « That picture, Maria ! That picture ! —Why did I not banished it from my sight ? Too amiable Savillon ! [...] We were born to be miserable ! [...] tears is all I have to bestow. Is there any guilt in those tears ? Heaven knows I cannot help weeping ». ⁶⁰⁰

Le langage des larmes est le seul que les deux jeunes gens puissent parler ; même lors de la rencontre entre les deux, qui ne se voient depuis l'enfance, ⁶⁰¹ celui des larmes est le seul langage et le seul don que Julia puisse donner à Savillon, qui, de son côté, ne peut que prononcer d'une voix coupée le nom de sa bien-aimée :

I had fainted, it seems. When I recovered, I found her supporting me in her arms, and holding a phial of salts to my nose. Savillon had my hands in his, gazing on me with a countenance of distress and terror. My eyes met his, and, for some moments, I looked on him, as I have done in my dreams, unmindful of our situation. The pressure of his hand awakened me to recollection. He looked on me more earnestly still, and breathed out the word Julia ! — It was all he could utter ; but it spoke such things, Maria ! —you cannot understand its force. Had you felt it as I did !— I could not, indeed I could not, help bursting into tears. ⁶⁰²

La gestuelle de la prière entrecoupe la scène de l'amour : à Julia qui craint un changement dans les sentiments du jeune homme et son mépris pour s'être mariée contre son cœur, Savillon répond se jetant à genoux et invoquant solennellement une bénédiction divine pour le bonheur de son aimée. Comprenant les raisons qui ont poussé la jeune fille à « donner sa main sans donner son cœur », Savillon fait preuve d'une grande générosité et d'un amour désintéressé envers Julia, dont la vertu il n'a jamais mise en doute :

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁶⁰¹ Savillon, que le roman présente comme étant né de condition modeste, est parti bientôt pour les colonies chercher de faire fortune et revenir en Europe enrichi, pour pouvoir épouser Julia qu'il aime depuis toujours. À la différence de Julie et saint-Preux, les deux protagonistes du roman de Mackenzie ne se sont jamais déclaré leur amour réciproque et ont vécu dans l'incertitude l'un des sentiments de l'autre. Savillon étant revenu riche en Europe, cherche à rencontrer Julia pour lui dire adieu avant de repartir aux Indes pour toujours, car désormais conscient que sa bien-aimée est une femme mariée, il est déterminé à renoncer à l'amour pour toujours.

⁶⁰² Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, *op. cit.*, p. 151.

He felt on his knees before me—"May that power," he cried, "who formed this excellence, reward it ! may every blessing this life can bestow, be the portion of Julia ! May she be happy, long after the tongue that asks it is silent for ever, and the heart that now throbs with the wish, has ceased his throbbing !" — Had you seen him, Maria, as he uttered this ! — What should I have done ? Weeping, trembling, unconscious, as it were, of myself, I spoke I know not what—told him the weakness of my soul, and lamented the destiny that made me another's.⁶⁰³

En effet, les deux jeunes héros se sont aimés (ils ont tous les deux gardé leur amour secret) vertueusement et ne pourraient pas oublier ce qui les unit, un commun amour pour cette vertu qui les éloigne, comme Julia mourante l'avoue à son mari (qui vient de l'empoisonner) : « He in whose favour that possession was formed, would not have wronged you, if he could. His virtues were the object of my affection ; and had Savillon been the thing you fear, Julia is guiltless even of loving him in secret. — Till yesterday, he never told me his love ; till yesterday, he knew not I had ever loved him— ». ⁶⁰⁴

La seule faute de Julia, si c'en est une, est de ne pas avoir aimé l'homme qui lui a été imposé par son père ; de ne pas l'avoir aimé dans son for intérieur, même si elle n'a jamais manqué, nouvelle Julie, à ses devoirs d'épouse.

Le modèle rousseauiste est bien visible dans tout le roman, d'ailleurs presque déclaré par le choix du titre et du prénom de la protagoniste (Julia/Julie).

En effet, les successeurs de Rousseau porteront au plein jour les possibilités d'exploitation du binôme amour/vertu, où cette dernière se pose en obstacle à la réalisation de l'amour et à la fois comme source de ce même sentiment.

Bernardin de Saint-Pierre en fournit, dans *Paul et Virginie*, un autre exemple.

C'est la vertu qui impose à Virginie de partir pour l'Europe et de se séparer de Paul et du monde utopique et féérique de l'île pour chercher une richesse dangereuse dans la société des hommes : elle lui veut épargner la fatigue de travailler pour le bonheur sien et de leurs mères.

Le devoir filial lui impose de partir et de quitter Paul, qu'elle aime d'un amour innocent et ingénu, pour rentrer dans la société d'où sa mère avait été obligée de fuir ; la vertu sera aussi la cause de sa mort, car la pudeur imposée à son sexe l'empêche de se déshabiller en public, et se sauver de cette manière la vie (aux dépenses de son honneur, comme les lecteurs de l'époque comprenaient).

⁶⁰³ Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, op. cit., p. 152.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 161.

Et c'est toujours la vertu qui oblige Ortis de partir pour s'éloigner de Teresa avant le mariage de cette dernière. Dans ce cas, et dans celui de Werther que nous verrons ensuite la séparation coïncide avec la mort que l'amant décide de se donner.

Ortis l'explique clairement : il faut qu'il meure pour que son amour ne soit plus coupable, il faut expier la faute de cet amour qui ne rentre pas dans les bornes de la loi :

Torno a te mia Teresa. Se mentre io viveva era colpa per te l'ascoltarmi ; ascoltami almeno in queste poche ore che mi disgiungono dalla morte ; e le ho riserbate tutte a te sola. Avrai questa lettera quando io sarò sotterrato ; [...] ascoltami come una voce che vien dal sepolcro. Tu piangerai i miei giorni svaniti al pari di una visione notturna ; piangerai il nostro amore che fu inutile e mesto come le lampade che rischiarano le bare de' morti.⁶⁰⁵

Cette lettre est écrite par Jacopo dans les derniers instants de sa vie (l'écriture est reprise plusieurs fois, comme l'explique le narrateur) et pensée pour être lue *post mortem*. Dans cette qualité de voix qui arrive du tombeau (« la voce che viene dal sepolcro ») elle se pose sur le sillage des dernières lettres de Clarisse et de la lettre de Julie à Saint-Preux, qui contient la confession finale de son amour pour lui.

Si pendant la vie de l'amant, l'amour aurait été coupable, après sa mort il sera innocent. Il mourra digne d'elle, ce qui fait qu'il ne craigne pas la mort, qui mettra une fin à ses douleurs :

Oh sì, mia Teresa ; dovevano pur una volta finir le mie pene ; e la mia mano non trema nell'armarsi del ferro liberatore, poichè abbandono la vita mentre tu m'ami, mentre sono ancora degno di te, e degno del tuo pianto, ed io posso sacrificarmi a me solo, ed alla tua virtù ; no, allora non ti sarà colpa l'amarmi ; e lo pretendo il tuo amore ; lo chiedo in vigore delle mie sventure, dell'amor mio, e del tremendo mio sacrificio.⁶⁰⁶

⁶⁰⁵ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Id., Opere*, Torino : Einaudi-Gallimard « Pléiade », 1995, p. 134. *Le proscrit*, p. 218 : Je reviens à toi, ma Thérèse ! Si pendant ma vie tu ne pouvais m'écouter sans crime..., écoute-moi maintenant... je te consacre le peu d'instans qui me séparent de la mort ; je les consacre à toi seule. Quand tu recevras cette lettre, la terre pèsera sur mon corps inanimé [...] entends ma voix, elle sort déjà du tombeau. Tu pleureras mes jours évanouis comme un songe ; tu pleureras notre amour, cet amour obscur comme la lueur incertaine de la lampe qui brûle dans le séjour de la mort.

⁶⁰⁶ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 134. *Le proscrit*, p. 219 : Oui, ma Thérèse, il le faut, mes maux doivent avoir un terme ; ma main ne tremble point en saisissant ce fer libérateur, puisque je renonce à la vie lorsque tu m'aimes..., lorsque je suis encore digne de toi, digne de tes regrets, et que je puis offrir mes jours en sacrifice à toi seule et à ta vertu. Oui, tu pourras alors m'aimer sans crime..., et je réclame ton amour ; je le réclame comme un soulagement à mes douleurs, comme une récompense de la passion qui me dévore, comme le prix de mon cruel sacrifice.

Le courage de mourir procède de la certitude d'être aimé et digne d'estime pour celle qu'il aime : son geste est un sacrifice à la vertu et ce sacrifice lui confère le droit de demander cet amour pour lequel il meurt.

4.2.3 *Vertu et faute dans la dernière partie du siècle*

La métaphore que Jacopo utilise pour décrire son amour avec Teresa, une image macabre, sombre, funèbre « il nostro amore fu inutile e mesto come le lampade che rischiarano le bare de' morti » est parfaitement cohérente avec le style narratif de la mort du jeune malheureux et confirme l'atmosphère de *vanitas* du roman. Le tableau est obscur, les lumières auxquelles on se réfère, même celles de l'amour qui devraient éclairer la nuit de l'âme que le siècle connaît, du moins en Italie (Foscolo était un patriote et déçu par la campagne napoléonienne), ne sont pas des flammes ardentes et vigoureuses, elles sont des lampes sur les tombeaux des morts, qui rappellent la faible lueur des chandelles qui éclairaient les *memento mori* dans la peinture de l'époque baroque.

À ces lumières presque éteintes s'oppose la brûlante ardeur des flammes goethiennes. Werther écrit à Lotte le jour de leurs baiser (et de leur adieu, parce qu'il sait que la vertu de la jeune fille demande sa mort) : « Es brennt noch auf meinen Lippen das heiligen Feuer, das von des deinigen strömte, neue warme Wonne ist in meinem Herzen. Vergib mir ! Vergib mir ! [...] ».⁶⁰⁷ Le feu qui coule des lèvres de Lotte a mené une chaleur nouvelle dans le cœur de Werther, qui, à la différence des personnages précédemment rencontrés, semble mépriser ce concept de vertu qui le rend malheureux, tout en lui sacrifiant sa vie :

Sie ist mein ! Du bist mein ! Ja, Lotte, auf ewig.

Und was ist das, dass Albert dein Mann ist ? Mann ! Das wäre denn für diese Welt — Und für diese Welt Sünde, dass ich dich liebe, dass ich dich aus seinen Armen in die meinigen reißen möchte ? Sünde ? Gut, und ich strafe mich dafür ; ich hab' sie in ihrer ganzen Himmelswonne geschmeckt, diese Sünde, habe Lebensbalsam und Kraft in mein Herz gesaugt. Du bist von diesem Augenblick mein !⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther / Les douleurs du jeune Werther*, p. 141 : Elle brûle encore sur mes lèvres, la flamme sacrée qui, par torrents, coulait des tiennes, et une nouvelle, une chaude félicité est en mon cœur. Pardonne-moi ! Pardonne-moi !

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 142 : Elle est à moi ! Tu es à moi ! Oui, Lotte, à jamais ! Et qu'Albert soit ton mari, qu'et-ce que cela ? Ton mari ! Ce serait donc pour ce monde-ci — et c'est pour ce monde-ci que je commettrais un péché, n'est-ce pas, en t'aimant, en désirant t'arracher, t'entraîner de ses bras dans les miennes ? Un péché ? Soit, je

L'attitude de Werther face à l'idée de vertu est éloignée de celle de ses prédécesseurs. Il méprise les lois de la morale commune (ce qui remonte à la surface plusieurs fois dans le roman, surtout lorsqu'il parle avec Albert, qui représente le pôle contraire, en se faisant de la sorte le porte-parole de la morale bourgeoise et du bon sens commun dont Werther se sent très éloigné)⁶⁰⁹ et pense qu'il sera réuni avec Lotte dans le ciel, comme il le dit plus bas.

Pour comprendre cette particularité de Werther il est utile de considérer deux facteurs ; d'abord, la scène à laquelle la culpabilité qu'il n'a pas devrait se référer, c'est-à-dire le moment de son baiser avec Lotte, qui, il faut le rappeler, est mariée avec Albert.

Werther vient de lire parmi les larmes sa traduction du poème d'Ossian, de la scène de la mort des héros : « Eine Strom von Tränen, der aus Lottens Augen brach und ihrem gepreßten Herzen Luft machte, hemmte Werthers Gesang. Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand und weinte die bittersten Tränen. Lotte ruhte auf der andern und verbarg ihre Augen ins Schnupftuch ». ⁶¹⁰

Les larmes, autrefois « douces » ou « délicieuses » sont devenues amères. Elles ne sont plus versées par les deux amoureux dans le partage d'un échange vertueux, elle sanctionnent la séparation que la société leur impose et perdent leur goût doux, du fait d'être versées sans aucune possibilité de partage.

L'émotion suscitée par la lecture déclenche l'action : « Die Bewegung beider war fürchterlich. Sie fühlten ihr eigenes Elend in dem Schicksale der Edlen, fülten es zusammen, und ihre Tränen vereinigten sich. Die Lippen und Augen Werthers glühten an Lottens Arme ; ein Schauer überfiel sie ». ⁶¹¹

m'en punis ; je l'ai savouré dans toutes ses célestes délices, ce péché, et c'est une essence de vie, c'est de la force que, pour mon cœur, j'y ai puisé.

⁶⁰⁹ Cet aspect profondément anti-bourgeois du personnage de Werther est encore plus évident si on le compare avec l'Hyperion de Hölderlin qui est inspiré, outre que de lui, de ses mêmes sources, surtout Rousseau.

⁶¹⁰ Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 260-263. éd. française, p. 138-139 : Un torrent de pleurs qui, jaillissant des yeux de Lotte, soulagea son cœur oppressé, interrompit la déclamation de Werther. Celui-ci jeta le manuscrit, saisit la main de la jeune femme en versant les larmes les plus amères. Lotte, s'appuyant sur l'autre main, cachait son front dans son mouchoir.

⁶¹¹ *Ibid.* Leur émotion à tous deux était terrible. Ils sentaient leur propre misère dans le destin de ces nobles âmes, ils la sentaient ensemble et leurs pleurs s'unissaient. Les lèvres et les yeux de Werther brûlaient sur le bras de Lotte ; un frisson la saisit.

Le pathétique mis en scène par Goethe n'a rien à voir avec celui des débuts du roman sentimental, apaisé : il prend ici une nuance terrible, épouvantable : aux larmes amères correspond l'émotion *fürchterlich*, effrayante, épouvantable, terrible.

Le lecteur se trouve ici au comble du resserrement de cœur et la tension de la scène depuis ce point ne peut que redescendre.

Effectivement, Lotte reprend conscience et voudrait s'éloigner, mais un mouvement de pitié (le même sentiment qui avait persuadé Julie dans son amour pour Saint-Preux) la saisit et elle reste, telle une statue immobile, sur place, sans pouvoir bouger : « sie wollte sich entfernen, und Schmerz und Anteil lagen betäubend wie Blei auf ihr. Sie atmete, sich zu erholen, und bat ihn schluchzend fortzufahren, bat mit der ganzen Stimme des Himmels ! Werther zitterte, sein Herz wollte bersten, er hob das Blatt auf und las halb gebrochen : [...] »⁶¹²

À cette immobilité fait suit le moment de la faute, la sanction définitive du destin de Werther et de la séparation des deux jeunes gens. Le passage de la traduction d'Ossian qui suit s'adapte parfaitement au pathétique de la situation des protagonistes⁶¹³ et prévoit le triste épilogue du récit et de la vie du malheureux Werther ;⁶¹⁴ après la lecture (et quel lecteur ne pense à la scène que Francesca da Rimini raconte à Dante dans l'Enfer de la *Divina Comedia* ?⁶¹⁵) une scène est présentée au lecteur qui voit Werther agenouillé aux pieds de Lotte, saisissant sa main et par ce contact, écrit Goethe, Lotte semble pressentir la fin de son ami. C'est la force des mots qui viennent d'être lus qu'entraîne le pathétique, dans une sorte de mise en abîme de la position du lecteur pendant sa lecture de la scène

⁶¹² Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 260-263. éd. française, p. 138-139 : Elle voulut s'éloigner, mais douleur et pitié, pesant sur elle comme du plomb, la privaient de ses sens. Elle respira, essayant de se remettre, et, en sanglotant, elle le pria de continuer, elle l'en pria d'une voix toute céleste. Werthe frémit, son cœur était près d'éclater ; il ramassa le cahier et lut d'une voix demi-brisée :

⁶¹³ Il s'agit du célèbre passage « Pourquoi me réveiller » qui a été mis en musique par Jules Massenet dans son opéra à ce sujet. Nous en avons donné un commentaire au chapitre 6.

⁶¹⁴ *Ibid.* « Warum weckst du mich, Frühlingsluft ? Du buhlst und sprichst : Ich betaue mit Tropfen des Himmels ! Aber die Zeit meines Welkens ist nah, nah der Sturm, der mein Blätter herabstört ! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Aug' im Felde mich suchen, und wird mich nicht finden. » Trad. Française : « Pourquoi me réveiller, brise printanière ? Amoureusement caressante, tu dis : La rosée que j'apporte, ce sont les larmes du ciel ! Hélas ! Le temps est proche où je me fanerai, et proche est la tempête qui de mes pétales dévasté jonchera le sol. Demain le voyageur viendra, il reviendra, qui m'a vue dans ma beauté ; ses yeux aux alentours me chercheront dans la prairie, et ne me trouveront pas... »

⁶¹⁵ Dante, *Inferno*, V, 127-139.

(« *Die ganze Gewalt dieser Worte fiel über den Unglücklichen* »⁶¹⁶) : « Er warf sich vor Lotten nieder in der vollen Verzweiflung, fasste ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider sein Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen ». ⁶¹⁷

La description de cette scène abonde en adjectifs qui en soulignent le caractère terrible. À ‘*fürchtlich*’, déjà vu, s’ajoute ‘*schrecklich*’ qui traduit la terreur, un sentiment de peur qui paralyse, qui effraye et à cette caractérisation adjectivale se rajoute la présence de l’expression ‘la violence des mots’ (‘*Die Gewalt dieser Worte*’). Les émotions que véhiculent ici les larmes trahissent la violence de l’irrationnel et le surgissement d’une force naturelle sauvage, véhémence, épouvantable.

La vertu de Lotte s’égare face à la puissance de cette émotion qui la saisit ; elle se penche sur Werther : « Ihre Sinnen verwirrten sich, sie drückte seine Hände, drückte sie wider ihre Brust, neigte sich mit einer wehmütigen Bewegung zu ihm, und ihre glühenden Wangen berührten sich ». ⁶¹⁸

« Le monde n’exista plus pour eux » (« *Die Welt verging ihnen* »), commente le narrateur, avant de décrire le baiser qui rend les deux coupables et qui décrète leur séparation éternelle : « Er schlang seine Arme um sie her, presste sie an seine Brust, und deckte ihre zitternden, stammelnden Lippen mit wütenden Küssen ». ⁶¹⁹

C’est à ce point que Charlotte semble se réveiller et se rendre compte de la situation : le monde retourne :

Werther ! Rief sie mit erstickter Stimmesich abwendend, Werther ! — und drückte mit schwacher Hand sein Brust von der ihrigen ; — Werther ! Rief sie mit dem gefassten Tone des edelsten Gefühls. Er widerstand nicht, liess sie aus seinen Armen, und warf sich unsinnig vor sie hin. Sie riss sich auf, und in ängstlicher Verwirrung, bebend zwischen Liebe und Zorn, sagte sie : Das ist das leztemal !

⁶¹⁶ Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther*, cit., p. 260-263. éd. française, p. 138-139 : De toute leur force, ces paroles accablèrent l’infortuné.

⁶¹⁷ *Ibid.* Au comble du désespoir, il se jeta aux genoux de Lotte, lui pris les mains, les pressa sur ses yeux, contre son front, et à travers son âme à elle sembla passer, rapide, un pressentiment du terrible dessein qu’il avait formé.

⁶¹⁸ *Ibid.* Ses sens s’égarèrent, elle lui serra les mains, les pressa contre son sein, se pencha sur lui en un mouvement de douloureuse compassion, et leurs joues en feu se touchèrent.

⁶¹⁹ *Ibid.* Il l’entoura de ses bras, l’étreignit sur sa poitrine et couvrit de baisers furieux ses lèvres tremblantes

Werther ! Sie sehn mich nicht wieder. — Und mit dem vollsten Blick der Liebe auf den Elenden eilte sie ins Nebenzimmer und schloss hinter sich zu.⁶²⁰

Consciente de la valeur morale de la scène précédente, Lotte quitte la chambre hors d'elle-même, en déclarant à Werther de ne plus vouloir le voir.

La violence de cette scène vient à confirmer l'image d'un Werther représentant de la nouvelle société de consommation et de la place que le désir trouve dans celle-ci.

Le désir, qui n'est plus encadré dans les structures en train de s'écrouler de la vieille société d'Ancien Régime (Werther n'éprouve aucune admiration pour la vertu), se trouve libéré dans cette société de consommation, nouveauté entraînée par l'essor de la bourgeoisie montante, qui s'appuie sur son incontrôlabilité pour survivre, mais qui à la fois s'efforce de le contenir et de le gouverner. Werther, *homo eroticus*, comme le définissait Giuliano Baioni⁶²¹ en se référant à cette insatiabilité du désir compulsif de consommation de la société bourgeoise, est le prototype du nouveau modèle d'individu et d'amant.

Son amour trouve en soi-même le germe de son angoisse, parce qu'il est à la fois sans objet (Lotte n'existant pas pour lui, sinon en tant qu'objet, muet,⁶²² du désir) et sans bornes. Il ne peut que finir par la mort.

Sur la plan littéraire, la scène que nous venons d'analyser trouve ses précédents dans le modèle de la déclaration d'amour du roman sentimental.

Ce modèle vient de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau, qui le reprend à son tour de la *Clarissa* de Richardson, à travers la médiation de la traduction de Prévost,⁶²³ que Rousseau

⁶²⁰ Johann Wolfgang GOETHE, *Les souffrances du jeune Werther (Die Leiden des jungen Werther)*, Paris : Aubier, p. 139 : « Werther ! S'écria-t-elle d'une voix étouffée, en se détournant, Werther ! » et d'une main faible elle écartait de la sienne sa poitrine. « Werther ! » Cria-t-elle, d'un ton ferme, avec le plus noble sentiment. Il ne résista point la laissa se dégager de ses bras, et se jeta à ses pieds, comme insensé. Elle se leva violemment et, dans un trouble angoissé, frémissant entre l'amour et le courroux, elle dit : « C'est la dernière fois, Werther, vous ne me reverrez plus. »

⁶²¹ Giuliano BAIONI, *Introduzione*, in J. W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther/ I dolori del giovane Werther*, Torino : Einaudi, 2001.

⁶²² Comme l'explique bien Barthes. Cfr ; Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.

⁶²³ C'est-à-dire d'un livre tout à fait différent de l'original. La traduction de Prévost réduisait les huit volumes de la version anglaise à quatre et présente des variations de sens remarquables. On l'a quand même utilisée pour ce travail parce que c'est la version du roman que Rousseau connaissait. Pour un commentaire aux traductions des œuvres de Richardson par Prévost, voir : Jean SGARD, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1968. Frank H. WILCOX, *Prévost's translation of Richardson's Novels*, in « University of California Publications in Modern Philology », XII, 1925-26, p. 341-411. Pour une histoire des revisions du texte par l'auteur : T. C. DUNCAN EAVES et B. D. KIMPEL, *Richardson's Revisions of Clarissa in the Second*

connaissait et estimait et qu'il a imité beaucoup. C'est par Rousseau que le modèle a été filtré. La *Nouvelle Héloïse* représente en effet un tournant fondamental dans le remaniements et l'évolution des codes du « roman sentimental », justement parce qu'elle bouleverse les modèles et permet de la sorte des possibilités de remaniements telles à porter au plein jour les possibilités narratives de ces mêmes modèles.

Pour ce qui concerne l'original des scènes qu'on vient de commenter, il est retrouvable plusieurs fois dans le roman richardsonien (Clarissa définira les genoux de Lovelace *too-ready*, à signifier l'usage qu'il fait de la posture de l'agenouillement).

La structure de la scène, les deux amants agenouillés, dont l'un, notamment le personnage masculin, demande pardon à l'autre pour une faute qui concerne la vertu, dérive de Clarissa, avec cette variante : dans les dizaines de fois où Lovelace tombe à genoux devant Clarisse, les plus sincères, par admission du personnage qui les raconte à son ami Belford, sont celles qui suivent le viol de Clarisse et sont visées à obtenir son pardon et sa main.

Après la tentative de fuite que la jeune fille a vainement effectué le 19 juin (le viol s'est vérifié pendant la nuit entre le 12 et le 13 et Clarisse vient de sortir d'une semaine de délire), elle est obligée de rencontrer Lovelace.

Clarissa, au fil de la conversation, se jette à genoux en suppliant Dieu de la sauver de soi-même et de l'homme face à elle et Lovelace la suit :

I am in the way of being a lost creature as to both worlds ! Blessed, blessed God, said she, falling on her knees, save me, Oh save me from myself, and from this man ! I sunk down on my knees by her, excessively affected—Oh that I could recall yesterday !—Forgive me, my dearest creature, forgive what is past, as it cannot but by one way be retrieved. Forgive me only on this condition—that my future faith and honour— She interrupted me, rising—If you mean to beg of me, never to seek to avenge myself by law, or by an appeal to my relations, to my cousin Morden in particular, when he comes to England— D—the law, rising also (she started), and all those to whom you talk of appealing ! I defy both the one and the other—All I beg is YOUR forgiveness ; and that you will, on my unfeigned contrition, re-establish me in your favour—⁶²⁴

Edition, « Studies in Bibliography », 26 (1973), 107-132 ; Shirley VAN MARTER, *Richardson's Revisions of Clarissa in the Third and Fourth Editions*, « Studies in Bibliography », 28 (1975), p. 120-153.

⁶²⁴ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 929. Cette lettre a été supprimée avec beaucoup d'autres par Prévost. Faute d'avoir pu me procurer la traduction intégrale de Latourneur, je propose ici la mienne : Je vais devenir une créature perdue pour tous les deux mondes ! O Dieu, Dieu bénit, elle a dit, en tombant sur ses genoux, sauve-moi. Ô sauve-moi de moi-même et de cet homme ! Je suis tombé à genoux proche d'elle, extrêmement affecté —Oh, que je puisse rappeler hier !— —Pardonne moi, ma très chère créature, pardonne ce qui s'est passé, ainsi qu'il ne pourra que par une voie être redressé. Pardonne-moi seulement à cette condition—que ma foi future et mon honneur—elle m'interrompt, en se levant—Si vous pensez me demander de ne jamais demander de me venger par le lois, ou avec un appel à un de mes proches, à mon

Un acte, accompli par un homme poussé par le désir ; une loi morale brisée ; une femme coupable malgré elle. Les ingrédients sont les mêmes, mais les variations sur le thème sont nombreuses. Comme Werther (qui s'en inspire), Lovelace ne se soucie pas des lois morales ou de l'honneur ; tout ce qu'il désire, c'est d'obtenir le pardon —et l'amour— de Clarisse, qu'il n'aura pas.

La scène montre aussi les deux faces sémantiques du geste de l'agenouillement : celle, originale, représentée par Clarisse, et celle, renversée, que représente le libertin : « I sunk down on my knees by her, excessively affected—Oh that I could recall yesterday !—Forgive me, my dearest creature, forgive me »⁶²⁵

Cette gestuelle, empruntée à la prière chrétienne, a été insensiblement traduite dans le code de la galanterie et de la cour amoureuse : se jeter à genoux ou se jeter aux pieds de quelqu'un veut dire implorer d'être écouté et, parfois, déclencher une stratégie de séduction basée sur la connaissance de la psychologie de l'autre.

Lovelace abuse en effet de ce geste, depuis la première rencontre avec Clarisse, parce que, en libertin, il connaît son pouvoir persuasif, qui toutefois est impuissant avec Clarissa :

Rise, Sir, from your too-ready knees ; and mock me not ! Too-ready knees, thought I ! Though this humble posture so little affects this proud beauty, she knows not how much I have obtained of others of her sex, nor how often I have been forgiven for the last attempts, by kneeling.⁶²⁶

4.3 Les dangers de la rhétorique des larmes

Le geste de pleurer s'insère parfois dans un code d'échange, de demande, voire de chantage : les larmes sont souvent versées pour obtenir le pardon ou la grâce de la part de quelqu'un. Ainsi, les « officieuses larmes » de Clarisse « plaidaient » pour elle lorsque, face à sa mère, elle se refuse d'obéir à une volonté familiale qui met en cause son bonheur. Au niveau symbolique, les pleurs versés pour la vertu visent à obtenir une grâce divine.

cousin Morden particulièrement, quand il viendra en Angleterre—D— la loi, me levant moi aussi (elle commença), et tous ceux à qui vous parler d'appeler ! Je défie soit les unes que les autres— tout ce que je demande est votre pardon ; et que vous me rétablissiez, sur ma sincère contrition, dans votre faveur.

⁶²⁵ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, op. cit., p. 929.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 653. PREVOST, p. 67 : Levez-vous, Monsieur, m'a dit la majestueuse Clarisse, d'un ton solennel ; quittez cette posture que vous ne prenez que trop aisément, et ne vous moquez pas de moi. Une posture, ai-je dit en moi-même, qui me paraît peu toucher ma fière déesse ; mais elle ne sait pas tout ce que cette posture m'a fait obtenir de son sexe, ni combien de fois on m'a pardonné des entreprises assez hardies, lorsque j'ai demandé grâce à genoux. Comme toujours, la traduction de Prévost change profondément le sens de l'originel richardsonien. En effet, la traduction qu'il donna de Clarissa est un véritable remaniement.

4.3.1 Naïvetés séductrices

Après la maladie de Julie et la très émouvante scène qui nous présente Saint-Preux en larmes à son chevet qui saisit la main de la malade et qui, en l'embrassant, essaie de contracter le virus (représentée dans la cinquième estampe exécutée par Gravelot sous le titre « L'inoculation de l'amour »⁶²⁷), Julie, qui l'avait éloigné en lui rappelant les devoirs de la vertu, cède totalement à la force d'un tel sentiment :

C'en est trop, c'en est trop. Ami, tu as vaincu. Je ne suis point à l'épreuve de tant d'amour ; ma résistance est épuisée. J'ai fait usage de toutes mes forces ; ma conscience m'en rend le consolant témoignage. Que le ciel ne me demande point compte de plus qu'il ne m'a donné ! Ce triste coeur que tu achetas tant de fois, et qui coûta si cher au tien, t'appartient sans réserve ; il fut à toi du premier moment où mes yeux te virent, il te restera jusqu'à mon dernier soupir. Tu l'as trop bien mérité pour le perdre, et je suis lasse de servir aux dépens de la justice une chimérique vertu.⁶²⁸

À l'admission de la « victoire » fait suite une déclaration d'amour mémorable, qui déclare la supériorité des lois de l'amour sur celle de la vertu⁶²⁹ ; la sensibilité a vaincu sur toute autre sentiment ou lien, car les larmes et le sacrifice de l'amant (qui a contracté la petite-vérole) ont été un signe touchant de la vérité et la grandeur de sa passion. Les pleurs semblent sceller les actions et les mots du cachet de la sincérité. Julie, ainsi que nous aurons l'occasion de le relever ailleurs, est particulièrement sensible à la rhétorique des larmes, car son cœur ne sait pas résister à cette demande muette :

Oui, tendre et généreux amant, ta Julie sera toujours tienne, elle t'aimera toujours ; il le faut, je le veux, je le dois. Je te rends l'empire que l'amour t'a donné ; il ne te sera plus ôté. C'est en vain qu'une voix mensongère murmure au fond de mon âme, elle ne m'abusera plus. Que sont les vains devoirs qu'elle m'oppose contre ceux d'aimer à jamais ce que le ciel m'a fait aimer ? Le plus sacré de tous, n'est-il pas envers toi ? N'est-ce pas à toi seul que j'ai tout promis ? Le premier vœu de mon coeur ne fut-il pas de ne t'oublier jamais, et ton inviolable fidélité n'est-elle pas un nouveau lien pour la mienne ? Ah ! dans le transport d'amour qui me rend à toi, mon seul regret est d'avoir combattu des sentiments si chers et si légitimes. Nature, ô douce nature ! reprends tous tes droits ;

⁶²⁷ Les estampes pour le roman parurent, gravées par Gravelot, en 1761, dans un recueil à part, le *Recueil d'estampes pour la Nouvelle Héloïse, avec les sujets des mêmes estampes, tels qu'ils ont été donnés par l'Éditeur*.

⁶²⁸ Jean- Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 334.

⁶²⁹ Le lecteur a ici l'impression d'entendre des Grioux qui déclare à Tiberge, lorsqu'il est en train de justifier son abandon de l'austère vertu pour la passion inébranlable que le lie à Manon : Le terme de la vertu est infiniment supérieur à celui de l'amour ? Qui refuse d'en convenir ? Mais est-ce que de quoi il est question ? Ne s'agit-il pas de la force qu'ils ont, l'un et l'autre, pour faire supporter les peines ? Jugeons-en par l'effet. Combien trouve-t-on de déserteurs de la sévère vertu, et combien en trouverez vous de l'amour ? (A. PRÉVOST d'Exiles, *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, Paris : Gallimard « Folio », 2008, p. 221-222).

j'abjure les barbares vertus qui t'anéantissent. Les penchants que tu m'as donnés seront-ils plus trompeurs qu'une raison qui m'égara tant de fois ?⁶³⁰

La valeur persuasive des larmes, la force manipulatoire qu'elles ont sur les âmes, émaille la représentation et réapparaît souvent, sous des formes différentes, mais dont le noyau demeure inchangé.

Les romans présentent au lecteur des variations sur le thème.

Celle de l'usage des larmes lors de la séduction offre des nuances dont l'allure semble être déterminée par le code qui domine le texte.

Dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre, la séduction, dans son sens plus large, car les deux personnages représentent une réalité trop éloignée du monde corrompu pour pouvoir user de la ruse et du cynisme dont font preuve les spécialistes de la pratique, tel un Lovelace, ou un Valmont, ou un Derby.

Pareillement à Julie, Virginie s'efforce d'abord de tenir une force d'âme qui l'abandonnera pour laisser la place à la tendresse envers son amant, auquel elle s'efforce de cacher ses larmes pour qu'il ne puisse pas entrevoir ni le sentiment qu'elle éprouve pour lui, ni le chagrin que lui cause son prochain départ : « À cette vue, elle se troubla et détourna la tête pour que Paul ne la vît pas pleurer ».⁶³¹

Mais Paul exprime toute la tendresse de son amour au fil de la conversation qui suit : d'abord, il lui rappelle la douleur qu'elle va causer à ses proches, à sa mère⁶³², à Madeleine, aux esclaves ; puis, il passe dans des tons passionnés à la douleur qu'elle causera à lui-même et s'offre de l'accompagner en Europe, où il se contentera de devenir son esclave,

⁶³⁰ Jean- Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 335.

⁶³¹ Jacques-Henry BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, p. 113.

⁶³² On se réfère à la mère de Virginie en l'appelant toujours Mme de la Tour, pour souligner de la sorte la différence sociale qui passe entre elle et Madeleine, qui n'est désignée que par son prénom. Le rôle joué dans ces romans par la différence de classe dans la construction de l'intrigue est trop importante pour ne pas la souligner à chaque occasion. Ce qui est extrêmement intéressant est l'association des deux noms, qui semble pensée exprès pour évoquer le célèbre tableau du peintre de la Tour, la *Madeleine pénitente*. En effet, les deux femmes sont deux pénitentes qui se sont éloignées de la société qui les condamnait et les refusait (tout comme on refusait, au temps de Jésus Christ, la Madeleine). Tout le roman respire d'ailleurs une certaine atmosphère de *memento mori* ; la solitude du narrateur même le rapproche de la figure de Jérôme, dont l'iconographie était presque surimposée à celle de la Madeleine, dans les *vanitas* du XVII^e siècle, surtout dans la représentation de de La Tour. L'idée de la mort comme fin des douleurs, exprimé plusieurs fois dans le roman, semble confirmer cette hypothèse et est une caractéristique des romans sentimentaux des dernières années du siècle.

rappelant, même si de manière assez vague, la tradition de l'esclavage amoureux de la « fin'amor » des troubadours :

Cruelle ! Je ne vous parle pas de moi ; mais que deviendrais-je moi-même [...] laisse-moi⁶³³ t'accompagner sur le vaisseau où tu pars. Je te rassurerais dans les tempêtes, qui te donnent tant d'effroi sur la terre. Je reposerai ta tête sur mon sein, je réchaufferai ton cœur contre mon cœur, et en France, où tu vas chercher de la fortune et de la grandeur, je te servirai comme ton esclave. Heureux de ton seul bonheur [...] je serais encore assez riche et assez noble pour te faire le plus grand des sacrifices en mourant à tes pieds. »⁶³⁴

L'appellatif de "cruelle", fréquent dans le langage amoureux de l'époque, rappelle les tons des lettres du précepteur à Julie et la réaction de la jeune fille est la même : elle s'attendrit face à la souffrance de l'amant et avoue le secret de son amour :

[...] O Paul ! ô Paul ! Tu m'es beaucoup plus cher qu'un frère ! Combien m'en a-t-il coûté pour te repousser loin de moi ! Je voulais que tu m'aidasses à me séparer de moi-même jusqu'à ce que le ciel pût bénir notre union. Maintenant je reste, je pars, je vis, je meurs : fais de moi ce que tu veux. Fille sans vertu ! J'ai pu résister à tes caresses, et je ne puis soutenir ta douleur !⁶³⁵

Le remord parvient aussitôt après la confession, comme il avait suivi celle de Julie et témoigne la force persuasive des pleurs et de l'expression tendre de la douleur.

4.3.2 *Séductions larmoyantes*

Valmont, en libertin usé, connaît bien le pouvoir des larmes sur les âmes vertueuses et trouve facilement le point faible de la présidente de Tourvel, lors de leur entretien décisif (qui a été précédé, Bien sûr, par nombres de lettres que la destinataire a renvoyé à l'émetteur).

Il reprend et manipule les mêmes codes rousseauistes (qui remontent à leur tour à la tradition médiévale de l'amour courtois, comme on vient de le dire) qu'a utilisé Bernardin de Saint-Pierre, mais les renverse : celles qui étaient les marques d'un sentiment innocent et naïf deviennent partie d'une stratégie de « conquête » qui ne vise qu'à la manipulation de l'interlocuteur. Le vassal n'est tel que dans la tentative de devenir maître (« je me suis

⁶³³ À noter qu'au fur et à mesure que la plainte de Paul devient plus passionnée, il passe du 'vous' du débout à un plus familier et tendre 'tu'.

⁶³⁴ Jacques-Henry BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 151.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 152.

présenté chez elle en esclave timide et repentant, pour en sortir en vainqueur couronné », écrit Valmont dans la lettre CXXV des *Liaisons dangereuses*).

La conversation mérite d'être comparée avec les modèles qui la précèdent.

La Présidente cherche, comme avaient fait Julie et Virginie et selon les règles de tenue que la société de l'époque imposait aux femmes pour qu'elles puissent se dire vertueuses, à cacher ses sentiments à Valmont.

Le libertin Valmont se souvient du schéma et l'applique, persuadé qu'une âme vertueuse et sensible telle celle de la présidente qu'il se propose de séduire ne saura pas résister au pouvoir des larmes (qui toutefois lui viennent à manquer, ce qui entraîne le recours à une deuxième stratégie, celle de la terreur : il menace le suicide en faisant semblant d'un désespoir qui lui rend la vie insipide) :

Je désire votre bonheur », répondit-elle. Et le son de sa voix commençait à annoncer une émotion assez forte. Aussi, me précipitant à ses genoux et du ton dramatique que vous me connaissez : « Ah ! Cruelle, me suis-je écrié, peut-il exister pour moi un bonheur que vous ne partagiez pas ? où donc le trouver loin de vous ? Ah ! Jamais ! Jamais ! » j'avoue qu'en me livrant à ce point, j'avais beaucoup compté sur le secours des larmes ; mais soit mauvaise disposition, soit peut-être seulement l'effet de l'attention pénible et continuelle que je mettais à tout, il me fut impossible de pleurer.⁶³⁶

L'apostrophe « Ah, cruelle » qui est à la fois un héritage de la tradition de l'amour médiéval et le témoin d'un certain « masochisme métaphysique »⁶³⁷ revient toujours sur la bouche des protagonistes. Et ici, le tragique remplace le pathétique :

je suppléai donc par la terreur⁶³⁸ à la sensibilité qui se trouvait en défaut, et pour cela, changeant seulement l'inflexion de ma voix et gardant la même posture : « Oui, continuai-je, j'en fais le serment à vos pieds, vous posséder ou mourir. »⁶³⁹

Bien que les tons ironiques du libertin Valmont cherchent à le déguiser, il est tellement ému par la vertu de la présidente (comme jadis Lovelace par Clarisse, ce qu'on va voir de suite),

⁶³⁶ Pierre CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, op. cit., p. 277.

⁶³⁷ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Hachette « Littérature », 1961, p. 202–220, parle de masochisme métaphysique comme d'une attitude mentale et d'un particulier parcours du désir ; il le distingue du masochisme sexuel, qui n'en serait que la conséquence.

⁶³⁸ Et ici on peut entendre l'écho des mots de Lovelace qui parle de Clarisse à Belford :

⁶³⁹ Pierre CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, p. 277. À remarquer le remaniement du code rousseauvien. Le précepteur écrit à Julie, dans deuxième lettre de la première partie : « Cent fois le jour je suis tenté de me jeter à vos pieds, de les arroser de mes pleurs, d'y obtenir la mort ou mon pardon. ». Le désir de Valmont, bien plus concret et moins métaphysique (on se réfère ici aux pages sur le désir masochiste dans R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Hachette « Littérature », 1961, p. 202–220) que celui de Saint-Preux, remplace le pardon avec la possession physique.

qu'il écrit : « Je ne sortis de ses bras que pour tomber à ses genoux, pour lui jurer un amour éternel, et, il faut tout avouer, je pensais ce que je disais ». ⁶⁴⁰

Le geste de tomber à genoux, dans cette occasion, souligne l'émotion profonde suscitée chez le personnage et rappelle une autre scène. Clarisse, comme la présidente, est assise sur un fauteuil, pleurante et distraite, à peu près aliénée de ce qui l'entoure :

I was perfectly eloquent in my vows and protetations. Her tearful eyes were cast down upon me ; a glow upon each charming cheek ; a visible anguish in every lovely feature—at last, her trembling knees seemed to fail her, she dropt into the next chair ; her charming face, as if seeking for a hiding place (which a mother's bosom would have best supplied) sinking upon her own shoulder. ⁶⁴¹

La scène impressionne Lovelace comme celle de la présidente avait impressionné Valmont. Il oublie totalement ses vœux de vengeance (contre Clarisse qui est échappé du bordel de Mme Sinclair, qui continue de le rejeter et qui, en plus, ne fait aucune confiance en son honneur et ses prétendues bonnes intentions) :

I forgot at the instant all my vows of revenge. I threw myself at her feet, as she sat ; and, snatching her hand, pressed it with my lips. I besought Heaven to forgive my past offences, and prosper my future hopes, as I designed honourably and justly by the charmer of my heart, if once more she should restore me to her favour. And I thought I felt drops of scalding water [could they be tears ?] trickle down upon my cheeks ; while my cheeks, glowing like fire, seemed to scorch up the unwelcome strangers. ⁶⁴²

Comme Valmont avait oublié toute la terminologie martiale avec laquelle il avait décrit à la marquise de Merteuil son entreprise amoureuse ému par les larmes de la présidente de Tourvel, Lovelace oublie la sienne pour prendre l'attitude du fidèle repentant : il se jette à genoux devant la jeune fille, la supplie de lui pardonner et lui propose, malgré son aversion profonde pour le mariage, de l'épouser.

Et à cet instant, il sent sur ses joues (la périphrase avec laquelle il évite de déclarer : « j'ai pleuré » est magnifique et décèle très bien toute la honte qu'il a de s'abandonner à un

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁴¹ Samuel RICHARDSON, p. 844. PRÉVOST, p. 306.

⁶⁴² *Ibid.* : Elle m'écoutait, mais le visage à demi tourné, et portant souvent son mouchoir à ses yeux. J'ai redoublé tout d'un coup l'ardeur de mes expressions ; et, pour le seconder par celle de mon transport, je me suis jeté à genoux devant elle, les mains jointes, versant des larmes ; oui, Belford, des larmes, et si chaudes qu'elles me brûlaient les joues. La traduction de Prévost s'éloigne ici de l'original.

sentiment involontaire)⁶⁴³ des larmes, chaudes, qui coulent (et qui n'étaient pas au programme...) les signes visibles de l'émotion involontaire qui le saisit.

Arriver à comprendre le sens de ces pleurs dans des personnages à la représentation ambiguë et aux sentiments ambivalents comme Lovelace et Valmont, dont les discours constituent toujours une manipulation de la vérité et dont l'attitude au stratagème, au mensonge et à la ruse sont des caractères essentiels n'est pas le but de ce travail. La question concernant les causes des larmes, de savoir s'ils pleurent pour une forme de passion dirigée exclusivement vers la femme qu'ils ont en face ou s'ils le font parce que la vertu d'elle les a touché, au sens religieux, reste en suspens. Mais il peut-être utile de se rappeler que, du vocalisme en –ε du futur du verbe 'πασχω', on obtient un radical 'πενθ–' (qui, dit le dictionnaire, tend à se spécialiser pour désigner le deuil⁶⁴⁴) qui pourrait bien conduire à la création de 'repentir', comme il le fait dans l'italien 'pentimento'.

Toutefois, que le pathétique jaillisse d'un sentiment réellement vertueux ou pas, il obtient toujours ce qu'il demande.

La réponse de l'austère présidente de Tourvel aux protestations et à la gestuelle de la prière savamment employée par Valmont, qui fait écho à la lettre de Julie à Saint-Preux et qui matérialise le fantasme de la totale concession de l'objet du désir, en rend témoignage : « Vous avez raison, me dit la tendre personne ; je ne puis plus supporter mon existence qu'autant qu'elle servira à vous rendre heureux. Je m'y consacre toute entière : dès ce moment je me donne à vous et vous n'éprouverez de ma part ni refus, ni regrets. »⁶⁴⁵

⁶⁴³ Le problème des libertins avec l'amour et les larmes est justement le fait qu'ils se soustraient à tout contrôle et qu'ils les rendent, de la sorte, « esclaves ». Valmont l'explique très bien : « serai-je donc, à mon âge, maîtrisé comme un écolier par un sentiment involontaire et inconnu ? Non, il faut, avant tout, le combattre et l'approfondir » ; et après avoir donné plusieurs explications (qui ne persuaderont pas la clairvoyante marquise) « je chéris cette façon de voir qui me sauve l'humiliation de penser que je puisse dépendre en quelque manière de l'esclave même que je me serais asservie, que je n'aie pas en moi seul la plénitude de mon bonheur, et que la faculté de m'en faire jouir dans toute son énergie soit réservée à telle ou telle femme, exclusivement à toute autre. ». Pierre CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, p. 274-275.

⁶⁴⁴ Pierre CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris : Klincksieck, 1999, a.v.

⁶⁴⁵ Pierre CHODERLOS DE LACLOS, *op. cit.*, p. 281.

5 Peintures de l'amour masculin

Dans *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* deux manières de concevoir l'amour s'opposent de manière très nette, résumant dans un seul texte plusieurs des figures d'amants des romans précédents, et particulièrement du *corpus* richardsonien.

Milord Seymour et Lord Rich, d'un côté, qui réunissent les qualités de Grandison et qui, respectivement, reproduisent aussi l'opposition entre le jeune homme passionné et impulsif et l'homme sage, tranquille, qui a choisi une vie paisible à l'écart du monde, dans lesquels il n'est pas faux de reconnaître la projection de Saint-Preux et de Wolmar ; Derby, de l'autre, qui partage, la poussant à un extrême degré, la corruption vicieuse de la cour allemande, et qui renvoie aux libertins à la Lovelace, prisonniers de leurs propres stratagèmes, car comme ce dernier il tombe finalement amoureux de sa « proie » et arrive même à se repentir, mais en vain, car la mort le surprend avant qu'il n'ait le temps de racheter ses fautes ni d'expier ses mauvaises actions.

Claire Baldwin⁶⁴⁶ lit l'histoire de Sophie von La Roche comme un métatexte qui réfléchit sur les conventions de deux genres de littérature romanesque : le roman érotique et sensuel, suivi et personnifié par Lord Derby, et le roman sentimental, idéaliste, représenté par Milord Seymour.

Sophie représenterait à la fois l'exploration de la possibilité de construction identitaire du personnage, de son autonomie entre les deux tensions qui jaillissent des histoires différentes où Derby et Seymour s'efforcent d'inscrire Sophie et la personnification de l'image féminine qui pousse le désir masculin et le conduit vers sa propre construction identitaire.

Elle arrive à cette conclusion via la comparaison avec *Geschichte des Agathons* de Wieland, que l'auteur écrivait pendant les mêmes années de la gestation du roman de La Roche (la correspondance entre les deux, à ce sujet, est attesté depuis 1766).

Ce qui nous intéresse ici est la tension entre les deux instances romanesques, représentées par les deux personnages masculins et le fait que ce soit le pathétique féminin à les rapprocher et à les modifier.

Nous allons analyser de plus près ce dispositif à la fois diégétique et psychologique.

⁶⁴⁶ Claire BALDWIN, « A Story of Her Own : Sophie Von La Roche's *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* », in *The Emergence of the Modern German Novel*, New York, Camden House, 2002, p. 103-140.

Il peut être affirmé que l'opposition entre ces deux types de personnages masculins est une constante du roman « sentimental », ou mieux, du « roman de la vertu » : celui-ci trouve sa force dans la tension dynamique entre une tendance à l'idéalisation, typique du sentimentalisme, et le constat d'une réalité qui ne correspond guère à cet idéal.

Ainsi, le roman se veut à la fois critique de ce qui est (le libertinage, pratique très répandue dans l'Angleterre du temps de Richardson, mais aussi d'autres aspects moins évidents : la condition féminine, la puissance acquise par les fils aînés depuis le début du siècle ; la superficialité des rapports dans les grandes villes et à la cour, chez Rousseau, Tréogat, la Roche, Goethe, Laclos, etc.) et proposition d'une réforme des mœurs et des coutumes.

Il se pose à la frontière entre l'idéologie dominante, désormais en train de s'effriter, et celle émergente, qui propose des valeurs nouvelles et inédites.

Les aristocrates corrompus, les Lovelace, les Pollexfen, les Derby et pleins de préjugés, comme le baron d'Étanges ou Montauban, se trouvent à être confrontés avec les nouveaux héros, qui parlent le langage sentimental plutôt que celui galant, qui viennent de la classe bourgeoise et non de l'aristocratie, qui se font les porte-paroles d'une virilité nouvelle qui n'a pas honte de pleurer et qui s'éloigne de la pratique, primitive, de l'agression sexuelle comme approche avec le sexe opposé.

C'est sur le terrain amoureux que surtout se joue le combat entre ces deux types d'identités masculines et ces deux conceptions de la virilité : le héros sentimental apprend de la femme à pleurer et à montrer ses sentiments, tandis que le libertin, son opposé, même s'il arrive à éprouver le plaisir des larmes, qu'il décrit dans des termes sensualistes, lui reste étranger et ne réussit jamais à l'intégrer dans sa personnalité et dans ses codes expressifs.

Il va de soi que l'identité masculine se trouve basculée dans ce siècle du fait des nouvelles organisations sociales et de la prise de conscience des femmes et des mouvements, tels la préciosité dans la France du dix-septième siècle, qui prône la mise en place d'un nouveau *modus vivendi* dans le couple et la possibilité du mariage d'amour (donc du libre choix) et de la tendresse entre les conjoints (ce qui comporte une révision des valeurs chevaleresques de la force et de la prouesse à l'avantage de qualités plus appréciables dans la sphère intime : la tendresse, la sensibilité, la compréhension, la bénévolence).

Les inquiétudes engendrées par cette énorme transformation sociale conduisent *grosso modo* à deux grandes projections dans le champ de la représentation littéraire de l'amour :

l'adultère est pour la première fois justifié par Rousseau, au nom de l'amour-passion et de l'émancipation des enfants d'une autorité paternelle despotique; l'identité masculine se trouve à devoir revoir ses codes d'expression du désir et toute la proxémique qui y est liée. À cela s'ajoutent les nombreuses incertitudes créées par la mise en place du nouveau modèle familiale bourgeois, fondé sur l'affection et l'amour entre les membres plutôt que sur d'autres types de valeurs.⁶⁴⁷

Richardson, partisan d'une conception didactique optimiste et confiant dans la valeur morale de l'exemple, en fournit un dans le personnage parfait de Charles Grandison, parangon de vertu dans tous les états que sa position sociale lui demande de remplir. Le baronnet est l'incarnation du héros sentimental, de l'idéal de masculinité que la nouvelle éthique se propose d'atteindre.

Dans ce chapitre nous allons montrer d'abord la mise en place de cette masculinité sentimentale idéale; ensuite nous allons explorer le foisonnement de plusieurs types de masculinités et les examiner dans leurs différentes nuances (Derby/ Seymour ; Lovelace-Pollexfen/Sir Charles Grandison ; Saint-Preux/Wolmar-Étanges).

Ces nuances sont présentées au lecteur en couple d'opposés, ce qui permet de saisir les spécificités de chaque type (par opposition, selon des anciennes conventions héritées de la comédie classique) et laisse voir, par le charme que le premier ressent pour le nouveau plaisir, des larmes, des soupirs, la victoire et l'affirmation du modèle sentimental.

Enfin nous allons examiner les incertitudes qui entourent les nouveaux codes de la virilité, qui trouvent leur emblématisation dans la figure d'Abélard, très fréquente dans l'imaginaire romanesque de l'époque.

5.1 Les amants en pleurs

5.1.1 Un renversement de l'héroïde : le pathétique masculin dans la forme épistolaire

La lettre d'amour est un des motifs fondamentaux de la littérature du dix-huitième siècle et la diégèse épistolaire prime sur toutes les autres formes du récit, surtout lorsqu'il s'agit de rendre les nuances, les mouvements et les troubles imperceptibles, les « tropismes » de l'amour. Le roman épistolaire atteint sa maturation pendant ce siècle et les écrivains

⁶⁴⁷ Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris : Seuil, 1975.

s'évertuent à en explorer les possibilités narratives et les différentes articulations, du chant monodique au roman « à voix multiples ».

L'héritage du dix-septième siècle n'est pas sans conséquences et l'on voit tout le long du dix-huitième les reflets de la création romanesque du siècle de Louis XIV : *La princesse de Clèves* et *l'Astrée* et leurs leçons sur l'amour peuplent encore l'imaginaire littéraire de l'âge des Lumières; les plaintes écœurées de Mariane Alcoforado étalées dans les cinq *Lettres Portugaises*, ses accents de désespoir retentissent encore jusqu'à la Révolution et le « plaisir de la douleur » dont elle décrit si magistralement les abîmes acquerra une dimension toujours plus importante dans la littérature européenne.

Les *Lettres Portugaises*, qu'on attribue aujourd'hui à Gabriel-Joseph de Lavergne, vicomte de Guilleragues, connurent un succès extraordinaire lors de leur première parution en 1669, surtout du fait que le public ne les crut guère une œuvre fictionnelle et les considéra écrites par des êtres réels.

L'énigme liée à leur identité doit avoir constitué un élément fascinant aux yeux des lecteurs, qui essayèrent d'identifier les deux personnages, surtout le mystérieux destinataire et à la fois les rapproche des ouvrages fictionnels sentimentaux, qui se présentent toujours comme des recueils de lettres réelles.

Tout à la fois dans le sillage purement littéraire des plaintes des héroïnes abandonnées dont Virgile, et surtout Ovide, avaient ouvert le chemin et de la lettre d'amour, ce bref recueil présente avec une émerveillante clarté les profondeurs de la psychologie amoureuse et donne le ton à l'expression littéraire de la souffrance amoureuse du siècle suivant.

Dans la tradition de l'héroïde autant que de la lettre d'amour on retrouve bien sûr les lettres qu'Héloïse envoie à Abélard du Paraclet.⁶⁴⁸

Si, comme l'a écrit Lamartine « Héloïse [...] se prêta à tout comme une victime qui se couche d'elle-même sur l'autel des sacrifices », ⁶⁴⁹ Mariane est son émule, car comme elle l'a écrit « il me semble que j'ai quelque attachement pour des malheurs dont vous êtes la

⁶⁴⁸ La première traduction en langue française des épîtres d'Héloïse et Abélard, ou mieux une paraphrase et une partielle restitution de leur texte originel, précède d'une vingtaine d'années la publication de l'ouvrage de Guilleragues (Bernard BRAY, Isabelle LANDY-HOUILLON, *op. cit.*, p. 64), ce qui donne lieu à la possibilité d'insérer celui-ci dans la tradition de celles-là. Cette première transposition française des lettres des deux amants avait été insérée dans le volume *Nouveau Recueil de lettres de dames tant anciennes que modernes*, paru en 1642 et avait été exécutée par François de Grenaille.

⁶⁴⁹ Alphonse de LAMARTINE, *Héloïse et Abélard*, Paris : Hachette, 1853, p. 17.

seule cause : je vous ai destiné ma vie aussitôt que je vous ai vu, et je sens quelque plaisir en vous la sacrifiant ».⁶⁵⁰

L'amour comme sacrifice, donc, dans le double sens, chrétien, de souffrance et renonce, et « païen » d'offrande de victimes sacrificielles à la divinité, pour l'apaiser, pour l'honorer, pour éviter son courroux.

Ce qui reste, de l'une et de l'autre acception, est la vision de l'autre comme d'un être divin et une dangereuse surimposition du sentiment amoureux et du sentiment religieux : « je ne met plus mon honneur et ma religion qu'a vous aimer éperdument toute ma vie, puisque j'ai commencé de vous aimer » ;⁶⁵¹ l'amour tient lieu de tout pour l'amant(e) et, dans cette dimension, chaque moment passé loin de l'être aimé ou de la seule pensée de lui devient une trahison, une infidélité et la seule raison d'être de l'amant est son amour :

je suis si jalouse de ma passion qu'il me semble que toutes mes actions et que tous mes devoirs vous regardent. Oui, je fais quelque scrupule si je n'emploie tous les moments de ma vie pour vous ; que ferais-je, hélas, sans tant de haine et sans tant d'amour qui remplissent mon cœur ? pourrais-je survivre à ce qui m'occupe incessamment, pour mener une vie tranquille et languissante ?⁶⁵²

Après plus d'un siècle, nous retrouvons les mêmes tons sous la plume de Claude-Joseph Dorat, dans un roman dont le titre est fort évocatif de cette identification de l'amour à la renonce et au sacrifice : *Les sacrifices de l'amour*.

Héritier à la fois de la *Princesse de Clèves* et de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, ce roman présente une intrigue où l'amour-passion est opposé à l'amour conjugal et trouve un empêchement dans les devoirs imposés par celui-ci : la vicomtesse de Sénanges, forcée par son père dans un ménage malheureux avec le vieux, jaloux et violent vicomte de Sénanges, connaît le jeune, sensible et aimable chevalier de Versenay et en tombe amoureuse malgré elle-même. Les deux s'avouent leur amour réciproque, mais, femme d'une vertu exemplaire bien qu'épouse malheureuse et maltraitée, Mme de Sénanges interdit au chevalier toute satisfaction (elle ne « le rend pas heureux », selon le langage de l'époque) et exige de lui

⁶⁵⁰ GUILLERAGUES Gabriel de Lavergne vicomte de, *Lettres portugaises traduites en français* [1669], in Bray Bernard, Landy-Houillon Isabelle, *Lettres portugaises, Lettres péruviennes et autres romans d'amour par lettres*, Paris : Garnier-Flammarion, 1983, p. 71, Lettre I.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 76, lettre II.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 84-85.

une passion vertueuse et une « flamme pure », c'est-à-dire une relation épurée de tout côté physique.

Les sacrifices de l'amour sont précisément les renonces au plaisir sexuels et à la tendresse : une castration.

Lors d'un éloignement de Mme de Sénanges dû à un malentendu, le chevalier se plaint dans des mots qui rappellent de très près ceux de la religieuse portugaise :

Mon âme est inaccessible à toute autre impression ; je n'en ai qu'une, elle est affreuse ; mais elle tient à vous, je m'y attache, j'aime à l'approfondir, à m'y concentrer. J'enfonce avec délice le trait qui me tue, et je trouve un charme funeste à entretenir la douleur dont vous êtes l'objet. [...] au nom des pleurs dont je baigne ce papier, instruisez-moi du moins, des motifs qui vous font agir.⁶⁵³

Et si la religieuse portugaise préférerait le malheur de l'amour à l'absence d'amour, (« j'aime bien mieux être malheureuse en vous aimant que de ne vous avoir jamais vu »),⁶⁵⁴ le chevalier n'est pas moins décidé d'affronter les plus sombres moments de la passion amoureuse, une passion qu'il aime « [...] et c'est froidement que vous soupçonnez un cœur, où vous sûtes allumer une passion, dont j'aime jusqu'aux tourments ».⁶⁵⁵ La tournure de la phrase est remarquable, car ce sont les tourments de la passion qui reçoivent l'amour du sujet.

La disposition à chérir la souffrance et les tourments, puisqu'ils viennent de la créature aimée et sont donc pour l'amant des « dons » et restent une forme de communication, une épreuve de l'existence du lien amoureux (mais aussi de l'être de l'amant, ainsi que le notait Roland Barthes),⁶⁵⁶ devient un véritable *topos* du roman sentimental. Voici encore les mots du chevalier Versenay :

« Au comble du malheur, vous me verrez chérir le lien qui m'aura déchiré, me complaire dans mes larmes, et vous offrir ce douloureux hommage, le seul peut-être que vous voudrez accepter...[...] et si vous m'enlevez tout, jusqu'à l'espoir de vous fléchir, au moins ne m'ôterez-vous jamais cette mélancolie douce, qui naît d'un mal dont on adore la cause »⁶⁵⁷

⁶⁵³ Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, Paris-Genève, Slatkine, 1996, p. 107-108.

⁶⁵⁴ p. 80, lettre III

⁶⁵⁵ Claude-Joseph DORAT, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁵⁶ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.

⁶⁵⁷ Claude-Joseph DORAT, *op. cit.*, p. 54.

Jacopo Ortis, au début du siècle dernier, déclarera de « boire volontier les larmes qu'[il] verse pour elle ».

La volupté que les personnages ressentent dans la douleur et l'état de complaisance dans les souffrances sont un reflet de et un modèle pour les émotions des lecteurs, qui s'extasient de verser des torrents de larmes pendant la lecture et qui ne décrètent le succès d'une œuvre que si elle arrive à toucher leur cœur et faire travailler leurs glandes lacrymales.

Ainsi, les nombreux lecteurs qui écrivent à Jean-Jacques Rousseau leurs réactions à la lecture de Julie, témoignent cette douceur des larmes que, selon les dires de Raymond Trousson, le roman rousseauiste avait appris à son public, en venant combler une attente et un vide de la sensibilité.⁶⁵⁸

Ce qui toutefois frappe par-dessus tout dans les remaniements que le dix-huitième siècle propose de la lettre de l'amante éplorée, du modèle de l'héroïde ovidienne est que la voix narrante de féminine qu'elle était, devient masculine.

Le personnage inventé par Dorat dans *Les sacrifices de l'amour* n'est qu'un des nombreux exemples de ce passage et de ce renversement dans la structure de la lamentation amoureuse.

Le même auteur en propose un autre non moins riche de sens. Dans son remaniement des épîtres entre Abélard et Héloïse,⁶⁵⁹ Dorat représente Abélard, qui, dans la correspondance médiévale, exhorte Héloïse à s'abandonner à la volonté de dieu et ne plus pécher contre lui,

⁶⁵⁸ Raymond TROUSSON, *Le maître des âmes sensibles*, in Jean-Jacques Rousseau, II, *Le deuil éclatant du bonheur*, Paris, Tallandier, 1989. p. 105-124 ; p. 119. Parmi les témoignages des effets du roman sur le public relatés par Trousson, Bastide déclarait avoir risqué de devenir fou de douleur : « Je n'ai de ma vie lu avec tant de danger pour ma raison. [...] Cette lecture m'a rendu malade, et tel philosophe, qui n'en conviendra pas, en a été à l'agonie » (*Correspondance*, VIII, pp. 147, 56, 91-92, cit. in Trousson, p. 119). Des lectrices le remercient de leur avoir permis de pleurer ; Mme Bourette, patronne du café allemand : « Je vous dois tant de reconnaissance pour le plaisir d'avoir versé des larmes si délicieuses, que le ressouvenir m'en fait verser encore » ; le baron de la Sarraz s'est enfermé pour sangloter à son aise et l'abbé Cahagne n'a pas résisté au choc du troisième volume : « Il faut étouffer, il faut quitter le livre, il faut pleurer, il faut vous écrire qu'on étouffe et qu'on pleure ». Ce pathétique fait parfois sourire : « Je suis persuadé, dit le bon Daniel Roguin, qu'un gros rhume que j'avais en le lisant, en est passé plus promptement qu'il n'aurait fait, à cause de la grande quantité de larmes qu'il m'a fait répandre ». Et ce n'est rien auprès du général baron Thiébault, qui vibre encore dans ses *Mémoires*, vingt-cinq ans après la lecture : « D'émotions en émotions, de bouleversements en bouleversements, j'arrivais à la dernière lettre de Saint-Preux, ne pleurant plus, mais criant, hurlant comme une bête ».

⁶⁵⁹ Dorat écrit deux lettres de la part d'Abélard en réponse à celles de Colardeau et de Feutry, qui traduisaient Pope. Un M** C. avait déjà fait une réponse amoureuse d'Abélard à Héloïse, qui s'éloignait beaucoup de l'original latin qu'elle était supposée traduire. Voir *Collection précieuse des lettres et épîtres amoureuses d'Héloïse et d'Abélard*, 1777 ; *Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Saint-More et autres*, Francfort et Leipzig, 1769.

comme dévoré du feu de l'amour et lui prête les mêmes mots qui étaient, dans l'original latin, d'Héloïse :

Ce calme prétendu, dont je t'offre l'image,
N'est dans mon cœur brûlant qu'un éternel orage.
Peint-toi le désespoir de ce cœur furieux :
Mes desirs font encore étinceler mes yeux.
Le fer, qui m'a laissé cette triste ressource,
De la Nature en moi n'a pu tarir la source.
Plein de tes traits, de toi, de tes feux immortels,
Je retrouve HELOISE aux pieds de nos Autels.
En vain ton Dieu, le mien, que je ne puis comprendre,
A la voix d'un ministre est forcé d'y descendre :
Je n'adresse qu'à toi mes vœux et mons encens ;
Je n'adresse qu'à toi mes douloureux accens :
Je ne vois que toi seule : oui, ma main téméraire
Te place à ses côtés au fond du Sanctuaire ;
Et quand de toute part règne un muet effroi,
Je t'adore en secret, prosterné devant toi...⁶⁶⁰

Les vers que Dorat met dans la bouche d'Abélard sont les mots d'Héloïse dans la deuxième et la quatrième lettre du recueil latin :

In omni autem - Deus scit - vitae meae statu, te magis adhuc offendere quam Deum vereor; tibi placere amplius quam ipsi appeto. Tua me ad religionis habitum jussio, non divina traxit dilectio. Vide quam infelicem, et omnibus miserabiliorem ducam vitam, si tanta hic frustra sustineo, nihil habitura remunerationis in futuro. Diu te, sicut multos, simulatio mea fefellit, ut religioni deputares hypocrisim; et ideo nostris te maxime commendans orationibus, quod a te exspecto a me postulas. Noli, obsecro, de me tanta praesumere, ne mihi cesses orando, subvenire. Noli aestimare sanam, ne medicaminis subtrahas gratiam. Noli non egentem credere, ne differas in necessitate subvenire. Noli valitudinem putare, ne prius corruam quam sustentens labentem.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Claude-Joseph DORAT, Abélard à Héloïse, in *Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat*, Colardeau, Pezay, Blin de Saint-More et autres, Francfort et Leipzig, 1769, v. 59 ss.

⁶⁶¹ Lettre 4. Abélard et Héloïse, *Correspondance*, Trad. fr. par Octave GRÉARD, annotée, revue et corrigée par Édouard BOUYE, Paris : Gallimard, 2000, p. 140 : Or, dans tous les états de ma vie, Dieu le sait, jusqu'ici j'ai toujours eu plus de peur de t'offenser que de l'offenser lui-même ; et c'est à toi bien plus qu'à lui-même que j'ai le désir de plaire : c'est un mot de toi qui m'a fait prendre l'habit monastique, et non la vocation divine. Vois quelle vie infortunée, quelle vie misérable entre toutes que la mienne, si je supporte tout cela en vain, pour moi qui ne doit en recevoir dans l'avenir aucune récompense. Ma dissimulation, sans doute, t'a longtemps trompé comme tout le monde ; tu as attribué à la religion ce qui n'était qu'hypocrisie. Et voilà pourquoi tu te recommandes particulièrement à nos prières, pourquoi tu réclames de moi ce que j'attends de toi. Ah ! je t'en conjure, ne présume pas de moi, afin de continuer à m'aider de tes prières. Garde-toi de penser que je suis guérie ; je ne puis me passer du secours de tes soins. Garde-toi de me croire au-dessus de tout besoin, pour ne pas différer ton aide dans la nécessité. Garde-toi de m'estimer si forte : je pourrais tomber avant que ta main vînt me soutenir.

Ce passage de la voix féminine à la voix masculine est singulier et paraît renforcer la thèse de la filiation du pathétique masculin du modèle féminin. En effet, les lettres portugaises et les lettres d'Héloïse à Abélard (dont la réception passe sur le continent par la traduction anglaise d'Alexander Pope) donnent le ton aux lettres d'amour du roman sentimental. Celui-ci présentera une tension constante entre un idéal d'amour épuré de toute matérialité (l'Amour dont parle de Rougemont à propos des troubadours, qui se confond avec l'amour divin) et une forme de passion beaucoup plus charnelle, dont le libertinage saura chanter les louanges et dépeindre jusqu'aux plus imperceptibles nuances.

Ces deux grands modèles laissent entrevoir deux caractéristiques de l'amour au dix-huitième siècle : sa juxtaposition avec le discours religieux et sa relation avec l'idée de sacrifice et de dépassement de soi.

5.1.2 *L'intimité violée*

La lettre d'amour, surtout de l'amour malheureux, est censée émouvoir son lecteur et ceux qui, dans une lecture qui est aussi une effraction dans l'espace intime d'autrui, se trouvent à pouvoir introduire leur regard à l'intérieur d'une correspondance donnée pour vraie, partageant les émotions que les mots véhiculent.

Que l'on songe au tableau de Bernard d'Agesci, représentant une *Femme lisant les lettres d'Héloïse et d'Abélard*, de 1780 (fig. 40) : on y voit une femme en déshabillé, saisie dans l'intimité d'un boudoir, l'attitude langoureuse, un livre ouvert entre les mains, un livre gravé, car on y voit une page illustrée, un autre fermé sur la petite table à droite, un collier de perle, qui rappelle la Madeleine de Caravage, une lettre ouverte qui avait été scellée (une lettre d'amour ?).

Le lien de la lettre avec l'espace intime est digne de considération.

La lettre est souvent « baignée », « mouillée » par les larmes de l'écrivain, et se fait de cette sorte le porte-parole silencieux mais profondément éloquent de toute l'émotion que les seuls mots écrits ne pourraient jamais atteindre.

Ces larmes qui mouillent le papier sont intéressantes parce que, dans l'asynchronie entre l'instant où elles sont versées et celui de la lecture de la lettre, où elles sont imaginées (et imagés) par le destinataire de la lettre, elles permettent la création d'un fantasme de la part

du lecteur, du lecteur de la lettre autant que de l'autre, le lecteur du roman, qui voit son émule voir, dans un cercle qui se boucle sur la larme même.

Cette opération est à la fois une mise en abîme de la lecture et la matérialisation, mieux, la mise en scène épistolaire de la valeur de rapprochement du message pathétique transmis au moyen des larmes.

Une dualité caractérise ses pleurs, versés dans la solitude et pourtant partagés : celle d'être présents dans le signe qui les dits, la lettre qui dit d'elle-même avoir été mouillée de larmes, et d'être pourtant absents, car le décalage en qui consiste le laps de temps qui s'écoule entre l'écriture et la lecture de la Missive fait que désormais le papier soit séché et de la larme ne reste que le témoignage de l'écriture.

Les larmes sur la lettre deviennent un méta-texte de la lettre même, car elles soulignent doublement l'absence, par la douleur qu'elle cause (et qui donc les engendre) et par l'impossibilité de faire coïncider l'instant de l'effusion larmoyante avec le moment de sa perception par le destinataire de ces larmes.

Caducité de l'existence que dépeint bien l'association du collier de perle et de la lettre scellée sur la table de la lectrice et qui contribue au pathétique de la situation de séparation des amants. Une situation de détresse que connaît bien l'amant de Julie, lorsque, loin d'elle, il lui écrit :

J'ai reçu ta lettre avec les mêmes transports que m'aurait causés ta présence ; et, dans l'emportement de ma joie, un vain papier me tenait lieu de toi. Un des plus grands maux de l'absence, et le seul auquel la raison ne peut rien, c'est l'inquiétude sur l'état actuel de ce qu'on aime. Sa santé, sa vie, son repos, son amour, tout échappe à qui craint de tout perdre; on n'est pas plus sûr du présent que de l'avenir, et tous les accidents possibles se réalisent sans cesse dans l'esprit d'un amant qui les redoute. Enfin je respire; je vis, tu te portes bien, tu m'aimes : ou plutôt il y a dix jours que tout cela était vrai ; mais qui me répondra d'aujourd'hui ? O absence ! ô tourment ! ô bizarre et funeste état où l'on ne peut jouir que du moment passé, et où le présent n'est point encore !

« Un vain papier me tenait lieu de toi », s'écrit Saint-Preux « dans l'emportement de [s]a joie ». La lettre lui cause les mêmes transports qui lui causerait la présence de sa Julie et Saint-Preux sait bien décrire les inquiétudes engendrées par la communication épistolaire à une époque où les transports n'étaient pas si rapides qu'aujourd'hui.

Toutefois, la lettre est aussi l'objet qui permet le passage de l'intérieur à l'extérieur : passage au figuré, car elle permet d'exprimer les sentiments les plus intimes mieux qu'un

discours, et passage littéral, matériel, car elle relie deux espaces intimes : celui du cabinet ou de la chambre de l'écrivain (e) et celui de la chambre ou du cabinet du destinataire.

À l'acte de l'écriture répond celui de la lecture et les correspondants se retrouvent grâce à la relation qu'entre eux établit ce papier baigné de larmes qui tient lieu, comme s'exprime Saint-Preux, de l'autre. La lettre, ce support de papier qui contient les mots de l'être aimé, constitue, de par sa narration et de par sa simple présence, le lien entre les amants lointains, elle relie deux mondes, met en relation deux espaces séparés.

L'émotion qu'elle suscite est un mélange de la douleur de l'absence et de la joie de ce renouvellement de la présence que sont les mots de l'aimé(e), ses récits, l'expression de ses sentiments, les caractères même qui distinguent son écriture de celle de toute autre personne.

La lettre n'est pas un simple message : elle fait sens, car elle est trempée de l'encre particulier à chaque épistolographe. Elle est un supplément de l'écrivain : à la fois elle en constitue un prolongement et un remplacement. De même, elle est un supplément de la réalité.

Il existe aussi une dimension voyeuriste de l'épistolarité, une compulsion scopique des épistolographes et de leurs adressataires : la lettre rapporte les scènes aux absents, elle les met au courant des événements dont autrement ils ne pourraient avoir aucune connaissance. C'est pourquoi elle peut devenir aussi le moyen de construction d'une réalité inventée dans la visée du mensonge (ainsi, Lovelace bâtit pour Clarissa une illusion de mariage grâce à la falsification des lettres), ou bien elle peut dérouter son adressataire grâce à l'usage d'un code qui lui est inconnu (comme dans la lettre où Clarisse promet à Lovelace de ses nouvelles lorsqu'elle sera dans la maison de son père).

Conçue et réalisée dans l'intimité solitaire que l'écriture demande, dans un espace privé et intime, la lettre est le seul témoin de la solitude, un discours qui s'adresse non pas à l'autre, mais à l'image de l'autre.

De plus, elle renvoie au lieu où elle est conçue et lue : le cabinet. Celui-ci est l'intérieur du temple, pour ainsi dire, le lieu le plus intime de chacun. Clarissa, lorsqu'elle veut échapper de Lovelace, se renferme dans son cabinet et Julie, quand elle est triste ou découragée, fait de même. Les deux femmes vivent cette espace intime comme le lieu de la communication avec dieu et du recueillement.

Il est significatif que Lovelace, qui intercepte la correspondance de Clarissa, l'épie aussi du trou de la serrure, lorsqu'elle est en train de se recueillir et que Wolmar, qui sait tout de la vie de Julie et qui est l'« œil vivant » de Clarens, ouvre brusquement la porte du cabinet de celle-ci.

La tentation voyeuriste d'un Lovelace ou l'effraction violente de Saint-Preux et Wolmar dans le cabinet de Julie sont à mettre en relation avec l'écriture épistolaire : en effet, intercepter une lettre ou fondre dans la chambre de quelqu'un en prière reviennent au même : à une effraction violente dans l'espace intime.

Cet espace est symboliquement le lieu de la construction ou de la reconstruction de soi par le biais de la religion. Julie l'explique à Saint-Preux qui lui reproche son penchant pour une dévotion de type piétiste :

Si quelquefois mon cabinet m'est nécessaire, c'est quand quelque émotion m'agite et que je serois moins bien partout ailleurs. C'est là que rentrant en moi-même j'y retrouve le calme de la raison. Si quelque souci me trouble, si quelque peine m'afflige, c'est là que je les vais déposer. Toutes ces misères s'évanouissent devant un plus grand objet. [...] Quand la tristesse m'y suit malgré moi, quelques pleurs versés devant celui qui console soulagent mon cœur à l'instant. [...] Je ne saurois vous dire combien ces idées jettent de douceur sur mes jours et de joie au fond de mon cœur. En sortant de mon cabinet ainsi disposée, je me sens plus légère et plus gaye.⁶⁶²

Le cabinet est le lieu privé du recueillement, de la prière et des larmes versées face à dieu, qui, telle les nombreuses larmes présentes dans la Bible, demandent une grâce, un don, ou tout simplement le retour de la paix chez le croyant. Julie dans son cabinet rappelle aussi de très près l'iconologie de la Madeleine pénitente, à genoux, en prière et en extase, en larmes devant le Christ crucifix. C'est dans cette posture que la trouvent Saint-Preux et Wolmar, dans une scène qui préconise la mort sainte de Julie, désormais Mme de Wolmar.

Il se mit à marcher doucement ; je le suivis sur la pointe du pied. Nous arrivâmes à la porte du cabinet ; elle étoit fermée. Il l'ouvrit brusquement. Milord, quel spectacle ! Je vis Julie à genoux, les mains jointes, et toute en larmes. Elle se lève avec précipitation, s'essuyant les yeux, se cachant le visage, et cherchant à s'échapper : on ne vit jamais une honte pareille. Son mari ne lui laissa pas le tems de fuir. Il courut à elle dans une espèce de transport. Chère épouse ! lui dit-il en l'embrassant ; l'ardeur même de tes vœux trahit ta cause. Que leur manque-t-il pour être efficaces ? Va, s'ils étoient entendus, il seroient bientôt exaucés. Ils le seront, lui dit-elle d'un ton ferme et persuadé ; j'en ignore

⁶⁶² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 696.

l'heure et l'occasion. Puissai-je l'acheter au dépend de ma vie ! mon dernier jour seroit le mieux employé.⁶⁶³

Le geste de Wolmar subit dans cette scène une transformation subite, déterminée par la vue de Julie éplorée. À la violence du geste d'ouverture de la porte (« brusquement », écrit Saint-Preux à Milord Edouard), fait suite la tendresse avec laquelle il embrasse Julie (« dans une espèce de transport », ce qui est singulier chez un personnage posé comme l'est Wolmar). La conversion de Wolmar après la mort de Julie, dont Rousseau affirmait la certitude dans sa correspondance, est inscrite déjà dans cette scène, dans les mots finaux de Julie, quasi prophétiques.

La ferveur de la prière de la femme en pleure a un pouvoir que reconnaît Wolmar (« Que leur manque-t-il pour être efficaces ? Va, s'ils étoient entendus, il seroient bientôt exaucés »), pour qui le doute sur l'existence divine est plus plausible que celui sur l'efficacité des pleurs de Julie.

Le pouvoir de la prière féminine revient à se relier à un thème déjà plusieurs fois évoqué dans ce travail, celui du pouvoir persuasif des pleurs féminins et de leur valeur d'exemple pour les larmes masculines. Dans une scène qui pourrait avec raison être considérée comme le modèle de celle qu'on vient de commenter, Richardson souligne ce pouvoir autant et peut-être plus que ne le fait Rousseau.

Lovelace regarde Clarisse du trou de la serrure bien deux fois dans le roman de Richardson, lors de la même occasion. La répétition de ce geste en fait une scène topique, car elle se répète reproduisant la même structure diégétique : Lovelace essaye de voir Clarissa ; Clarissa refuse d'ouvrir sa porte ; Lovelace l'épie du trou de la serrure ; Lovelace est ému par les larmes de Clarissa et en reconnaît la force dans son compte rendu épistolaire à Belford. L'effraction est moins violente que celle de Wolmar, qui ouvre brusquement la porte de Julie, mais se situe à un point du récit qui la relie au contexte des violences infligées à Clarissa par les stratagèmes de Lovelace : entre la nuit de l'incendie chez la Sinclair et la nuit du viol.

Il est significatif que Lovelace se laisse émouvoir par la vision de Clarissa en prière, éplorée. Le premier des deux tableaux nous montre Lovelace épiant du trou de la serrure qui saisit Clarissa dans une attitude pareille à celle de Julie : à genoux, les mains et le

⁶⁶³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 596.

visage adressés au ciel : « And then her voice dying away into inarticulate murmurs, I looked through the keyhole, and saw her on her knees, her face, though not towards me, lifted up, as well as hands, and these folded, deprecating I suppose that gloomy tyrant's curse ». ⁶⁶⁴ À cette vue, Lovelace ne peut pas éviter d'être ému : « I could not help being moved ». ⁶⁶⁵

Émotion qui se répète dans la deuxième description, peu de pages après. Clarissa est encore plus désespérée et pleure et sanglote appuyée sur son lit.

Lovelace, qui est tiraillé entre l'émotion qui lui dicte de rendre justice à la vertu de la jeune fille en l'épousant et le réseau de stratagème où il se trouve emprisonné, succombe au pathétique de cette scène et se trouve ému. Autre mise en scène du pathétique indirecte dont parlait Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, le lecteur se trouve face à deux souffrances, celle de Clarissa prisonnière de Lovelace, et celle de ce dernier, qui ne peut plus sortir du piège qu'il a tissé lui-même. Il est remarquable que ce soit toujours une émotion liée aux larmes à afficher la condition difficile de l'âme du pécheur/libertin :

I looked through her keyhole at my going by her door, and saw her on her knees at her bed's feet, her head and bosom on the bed, her arms extended (sweet creature!), and in an agony she seemed to be, sobbing, as I heard at that distance, as if her heart would break— By my soul, Jack, I am a *pity-ful* fellow. Recollection is my enemy!—Divine excellence!—Happy for so many days together!—Now so unhappy!—and for what?—But she is purity itself—And why, after all, should I thus torment—But I must not trust myself with myself, in the humour I am in. ⁶⁶⁶

La réflexion de Lovelace sur sa propre sensibilité, qui ne va pas sans une certaine ironie de la part de Richardson, trahit l'appartenance de celui-ci au courant, pour ainsi dire, de méfiance vis-à-vis des larmes. Porteur d'une idée de masculinité que Richardson critique, Lovelace s'oppose à la voix des pleurs et souscrit son malheur.

⁶⁶⁴ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 729. Antoine PREVOST, *Œuvres de Prévost*, *op. cit.*, vol. XXII, p. 408 : Sa voix se perdant alors dans un murmure qui ne paroissait point articulé, j'ai eu la curiosité de regarder du trou de la serrure : je l'ai vue à genoux, le visage et les bras levés vers le ciel, les mains étendues, implorant sans doute le secours d'en haut.

⁶⁶⁵ *Ibid.* Je n'ai pu me défendre de quelque émotion.

⁶⁶⁶ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 733. Antoine PREVOST, *Œuvres de Prévost*, *op. cit.*, vol. XXII, p. 418-419 : Je ne suis pas sorti sans m'être approché doucement de sa porte : je l'ai vue par la serrure, à genoux au pied de son lit, la tête et le sein penché sur le lit, les mains étendues, poussant des sanglots que j'entendois à cette distance, comme dans les douleurs d'une mortelle agonie. Ma foi, Belford, j'ai le cœur trop sensible à la pitié : la réflexion est mon ennemie. Divine fille ! que nous nous sommes vus heureux pendant quelques jours ! Pourquoi ne le sommes-nous plus ? Mais le cœur de Clarisse est la pureté même. Et quel plaisir, après tout, puis-je prendre à tourmenter... ? En vérité, dans la disposition où je suis, je ne dois pas me fier à moi-même.

L'attitude des libertins à l'égard des pleurs révèle donc leur étrangeté au nouveau code, leur incapacité à assumer les valeurs nouvelles et, dans l'économie diégétique générale, le danger que cette posture représente pour leur salut éternel autant que pour leur bonheur terrestre.

Une similarité existe entre le geste de Wolmar entrant dans le cabinet de Julie et celui de Lovelace épiant Clarissa. Les deux hommes violent l'intimité des femmes et de ce fait sont affectés par le pathétique ardent de la prière de celles-ci. Une scène aux fortes allusions érotiques devient ainsi le théâtre d'une conversion, ou d'un principe de conversion. La tâche d'amener les hommes vers la foi revient aux femmes et passe par le pathétique. Il s'ensuit de cela que l'amour peut facilement s'entremêler à l'ardeur religieuse et que la topique de la vision de la femme éplorée comme piège pour le cœur de l'homme, vieux thème de la culture occidentale, masculine et fortement misogyne, connaît un renouveau.

Le thème sera repris par Cazotte dans *Le diable amoureux*.⁶⁶⁷ La scène mérite d'être analysée, parce qu'elle se configure comme un renversement des scènes précédentes.

Si, en effet, Lovelace et Saint-Preux/Wolmar ne mettaient en place qu'une effraction plus ou moins violente dans l'espace intime de la féminité, qui correspondait à leur désir de s'approprier l'objet aimé, de le soumettre à un contrôle visuel permanent (le rêve de transparence de Rousseau n'en est pas un d'omniscience et, par conséquent, de toute-puissance ?), Alvare devient la victime de cette effraction, car les larmes de Biondetta (dont le sexe n'est pas sans ambiguïté, laissant le doute sur la nature des larmes : masculines? Féminines ?) le séduisent et, premier pas vers la défaite finale de toute méfiance que constituera la vue des souffrances de cet être à la nature indéfinie, elle l'émeuvent au point qu'il doit s'éloigner de force.

La scène est entourée de l'atmosphère mystérieuse qui parcourt tout le récit. La lumière qui sort du trou de la serrure attire Alvare vers ce point et son œil semble être appelé comme par une force obscure vers la source de lumière :

⁶⁶⁷ L'insertion de *Diable amoureux* peut étonner dans un travail sur le roman sentimental et demande donc une explication. Il nous a paru remarquable de retrouver le motif du voyeurisme exercé par le trou de la serrure, même dans un roman qu'on ne peut certainement pas classer de « sentimental ». Toutefois, il nous a semblé de saisir un remaniement parodique du modèle sentimental dans cette scène, qui viendrait confirmer notre thèse. L'idée que Cazotte ait renversé les modèles précédents, substituant dans la figure de Biondetta l'émissaire du Diable avec la jeune fille innocente, émissaire de Dieu, nous a semblé en effet confirmer l'existence du modèle.

[...] mes pas s'adressent vers une garde-robe sombre, où mes gens renfermaient les choses nécessaires à mon service qui ne devaient pas se trouver sous la main. Je n'y étais jamais entré. L'obscurité du lieu me plaît. Je m'assieds sur un coffre et y passe quelques minutes.

Au bout de ce court espace de temps, j'entends du bruit dans une pièce voisine; un petit jour qui me donne dans les yeux m'attire vers une porte condamnée : il s'échappait par le trou de la serrure ; j'y applique l'œil.⁶⁶⁸

Une fois l'œil collé, Alvare se trouve vis-à-vis d'une scène pareille, *mutatis mutandis*, à celle qui étonne Lovelace chez Richardson. Au lieu de prier, comme le faisaient Clarissa et Julie, Biondetta chante ses malheurs parmi les larmes et est comme suffoquée par ses propres pleurs et ses sanglots. Le pouvoir de ce genre de scène est bien souligné par les exclamations suivantes d'Alvare, qui perçoit tout le danger que la voix féminine, accompagnée de larmes et de sanglots, représente pour un homme.

Il est significatif de retrouver dans cette description l'habituelle rhétorique de l'indicible et de la réticence qui caractérise le pathétique (« un désordre que je ne puis exprimer ») et de voir que la puissance du chant éplorée de la blonde créature est représenté par la réaction d'épouvante d'Alvare, qui recule et s'enfuit content de ne pas avoir découvert cette dangereuse position auparavant.

Je vois Biondetta assise vis-à-vis de son clavecin, les bras croisés, dans l'attitude d'une personne qui rêve profondément. [...] Elle pose enfin les mains sur le clavecin que je lui avais vu raccomoder. Elle avait devant elle un livre fermé sur le pupitre. Elle prélude et chante à demi-voix en s'accompagnant. La passion l'emportait, et les larmes semblaient la suffoquer. Elle se lève, va prendre un mouchoir, s'essuie et se rapproche de l'instrument[...] Le son de sa voix, le chant, le sens des vers, leur tournure, me jettent dans un désordre que je ne puis exprimer. « Être fantastique, dangereuse imposture ! m'écrai-je en sortant avec rapidité du poste où j'étais demeuré trop longtemps : peut-on mieux emprunter les traits de la vérité et de la nature ? Que je suis heureux de n'avoir connu que d'aujourd'hui le trou de cette serrure ! comme je serais venu m'enivrer, combien j'aurai à me tromper moi-même ! »⁶⁶⁹

Cazotte fait un usage parodique des situations topiques de la représentation littéraire de l'amour et, par cette stylisation que la parodie demande pour pouvoir s'exercer, aide à saisir les caractéristiques les plus saillantes du modèle.

La scène de Biondetta chantant son amour malheureux pour Alvare et s'accompagnant du clavecin est exemplaire du pouvoir qu'a acquis au dix-huitième siècle la féminité pleurante et de la force persuasive dont fait preuve la souffrance dans le contexte de l'échange

⁶⁶⁸ Jacques CAZOTTE, *Le diable amoureux*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 41-43.

⁶⁶⁹ Jacques CAZOTTE, *op. cit.*, p. 41-43.

amoureux. Alvare, qui a résisté aux larmes charmantes du diable sous des traits féminins, cède face au corps ensanglanté de Blondetta, frappée presque à mort par la main ennemie d'un assassin soudoyé par sa rivale, Olympia.

Cette vision transforme complètement la perception d'Alvare et le convainc de s'être trompé et de l'humanité de la créature : « À l'aide du flambeau je vois Blondetta pâle, baignée dans son sang, expirante. Je ne vois plus qu'une femme adorée, victime d'une prévention ridicule, sacrifiée à ma vaine et extravagante confiance, et accablée par moi, jusque-là, des plus cruels outrages ».⁶⁷⁰

La souffrance est le témoignage, ici, de l'appartenance au genre humain. Toutefois, la représentation ne va pas sans poser des questions et mettre en scène l'ambivalence des larmes et du corps souffrant, car, ainsi qu'on le verra à la fin du roman, Blondetta est vraiment un être à craindre et le principe même du mal.

Le renversement des scènes chez Richardson et Rousseau est total, car à la conversion à la foi en dieu se substitue la séduction diabolique.

5.1.3 *Lettres mouillées de larmes, mains arrosées de pleurs*

Ainsi qu'ils ont appris à se plaindre dans la forme épistolaire dans les tons qui appartenaient aux héroïdes et qui étaient donc l'apanage des voix féminines, faibles, les hommes apprennent à mouiller les lettres de larmes et à pleurer aux pieds de leurs maîtresses, figures de cette divinité d'Amour qui se surimpose souvent au dieu chrétien à qui s'adressaient les prières des femmes.

Il est singulier de constater combien les larmes interviennent à témoigner la force de la chaîne amoureuse et deviennent le point focal de la représentation de la sensibilité masculine. Les amants sensibles, toujours opposés à des pères barbares ou à des conjoints durs, partagent avec leurs bien-aimées les soupirs, les larmes et, finalement, la souffrance.

Une progression est retrouvable au sein de la représentation des larmes, qui confirme la structure du réseau intertextuel qui procède de Richardson jusqu'à la fin du siècle et qui passe par Rousseau, qui en constitue, comme nous l'avons répété, le tournant marquant le glissement du roman sentimental d'un texte orienté selon l'éthique et moralisateur à un texte exaltant la force de l'amour et une sensibilité détachée de toute prescription religieuse.

⁶⁷⁰ Jacques CAZOTTE, *op. cit.*, p. 44.

Lovelace montre des yeux brillants de larmes lorsqu'il veut persuader Clarissa à fuir de la maison des Harlowe pour le suivre et, dans la perception de Clarissa, ces larmes ne sont pas feintes, elles relèvent d'un sentiment.

Les larmes s'inscrivent ici dans un jeu de séduction et dans une dynamique de persuasion, mais sont toujours suscitées, appelées par les larmes féminines (Lovelace ne peut pas résister, ainsi qu'il l'avoue lui-même, à l'émotion de Clarissa, par laquelle il prétend être saisi). En effet, le jeune homme se jette à genoux après l'éclat en larmes de Clarissa, consciente que tous ceux qui l'entourent veulent profiter de son caractère doux (« Is everybody to take advantage thus of the weakness of my temper ? »⁶⁷¹, se demande la protagoniste).

Dans son récit à Miss Howe, Clarissa laisse entrevoir un doute vis-à-vis du brillant larmoyant des yeux du libertin et décrit son malaise face au dispositif de persuasion et demande dont il fait partie.

He threw himself upon his knees at my feet—Who can bear, said he, [with an ardour that could not be feigned, his own eyes glistening,] who can bear to behold such sweet emotion?—O charmer of my heart, [and, respectfully still kneeling, he took my hand with both his, pressing it to his lips,] command me with you, command me from you; in every way I am implicit to obedience [...] O my beloved creature! pressing my hand once more to his lips, let not such an opportunity slip. You never, never will have such another.⁶⁷²

Cet usage rhétorique de la persuasion émotionnelle est typique des libertins, nous l'avons vu et constitue le danger inscrit dans l'usage du pathétique, car celui-ci, tel une arme fort puissante, peut-être utilisé pour des buts déplorables d'un point de vue éthique et rater sa Mission de transmission d'un message vertueux. L'ambiguïté est essentielle à la nature même de l'émotion et des techniques persuasives qui s'y reposent, ainsi que l'avaient souligné les opposants de l'usage des larmes dans les pratiques dévotionnelles du siècle précédent ou les critiques littéraires, tel Marmontel, dans leurs réflexions à ce sujet.

⁶⁷¹ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 378. Antoine PREVOST, *Œuvres de Prévost*, *op. cit.*, vol. XX, p. 504 : Ainsi donc tout le monde abuse cruellement de ma faiblesse !

⁶⁷² Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, *op. cit.*, p. 378. Antoine PREVOST, *Œuvres de Prévost*, *op. cit.*, vol. XX, p. 504 : Il se jeta aussitôt à genoux devant moi, avec une ardeur qui ne pouvoit être contrefaite, et les yeux, si je ne me trompe, aussi humides que les miens ? Quel barbare, me dit-il, soutiendrait un spectacle si touchant ? O divinité de mon cœur (en prenant respectueusement ma main, qu'il pressa de ses lèvres) ! ordonnez-moi de partir avec vous, sans vous, pour vous servir, pour me perdre, je jure à vos pieds une aveugle obéissance. [...] ô chère Clarisse, appuyant ses lèvres encore une fois sur ma main, ne laissez point échapper l'occasion. Jamais, jamais il ne s'en présentera d'aussi belle.

Toutefois, nous retrouvons, au sein de la fiction sentimentale, plusieurs scènes où les larmes semblent sortir de ce schéma de demande et manipulation pour n'exprimer qu'un sentiment immédiat, une réalité intérieure qui exige de remonter à la surface. Ainsi, le Chevalier de Versenai décrit à Madame de Sénanges un des moments où son amour le dépasse et demande une expression lacrymale :

Hélas ! une distraction bien pardonnable ramena mes yeux sur vous ; ils s'y arrêrèrent avec un attendrissement que je ne pus cacher, et le livre échappa de mes mains, sans qu'il me fût possible de le reprendre. Après quelques moments d'un silence... qui disait tout, j'allai tomber à vos pieds. Par un mouvement dont je ne fus pas maître, je pris une de vos mains, que je baignai de larmes [...]⁶⁷³

La scène est un véritable *topos* de l'imaginaire sentimental, car on retrouve plusieurs fois l'expression 'arroser' ou 'mouiller les mains de larmes'. Les amants se jettent aux pieds de leurs maîtresses et arrosent la main féminine de larmes de joie, lors des retrouvailles, comme Lord Seymour dans la scène que nous allons voir, ou de repentir quand leur désir les a conduit à offenser la pudeur ou la vertu de leurs bien-aimées, comme dans le cas de Versenai que nous verrons ensuite.

Les pleurs semblent avoir ici abandonné leur caractère rhétorique et être revenu à leur fonction primaire, celle de faire éclater à l'extérieur des émotions que l'intériorité ne peut plus contenir.

Lord Seymour en donne un exemple lors des retrouvailles avec Sophie, que Lord Rich et lui avaient cru morte dans les montagnes écossaises. La joie du jeune homme est incontenable et, dès qu'il entrevoit la femme qu'il aime et qu'il a injustement condamnée, il court se jeter à ses pieds. La scène est un vrai tableau d'intérieur, avec le groupe formé par la comtesse et Sophie auquel viennent s'unir les deux lords. Les dames, selon la coutume de l'époque, sont assises à leur lecture, lorsque le bruit de Seymour, impatient de revoir Sophie, les oblige à tourner la tête vers la porte d'où les deux hommes vont entrer. La narration dépeint les émotions des différents personnages, parmi lesquels la sensibilité incontenable de Seymour prime :

Die Gräfin Douglaß saßder Türe gegenüber ; Lady Sternheim aber mit dem Rücken gegen uns, und las der Dame etxas vor. Seymours Eindringen, und das eilende Rufen des Bedienten, wer wir wären, machte die Gräfinstutzen und meine englische Freundin den Kopf wenden. Sie fuhr mit Schrecken

⁶⁷³ Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, Genève : Slatkine, 1996, p. 195.

zusammen— « O Gott », rief sie, und ließ das Buch auf die Erde fallen, als Seymour sich zu ihren Füßen warf ; « *O die ehrlichen Leute – sie lebt – o mein göttliches, mein angebetetes Fräulein Sternheim !* » rief er mit ausgestreckter Armen. Sie sah halb außer ihn und mich an, wendete aber den Augenblick den Kopf weg, und ließ ihn auf ihren zitternden Arm sinken – Die Gräfin Douglas sah mit Staunen hin und her, ich mußte reden – aber mein erstes war auf die Sternheim zu zeigen. « Teure Gräfin, unterstützen Sie den Engel, des Sie bei sich haben ! Ich bin Lord Rich, hier ist Lord Seymour —⁶⁷⁴

Le pathétique est partagé entre les deux figures masculines, entre le silence de Lord Rich, dont les sentiments, en rien différents de ceux de Seymour, ne s'expriment que par des regards et par la préoccupation qu'il manifeste pour la jeune fille, qui ne soutenant pas autant d'émotion s'évanouit dans les bras de son amie, et la véhémence de Seymour, qui rappelle de très près Saint-Preux :

Die Gräfin hätte sich eilends meiner Freundin genähert, die ihre beide Armen um sie schlug und ihr Gesicht einige Minuten an der Gräfin Busen verbarg. Seymour konnte dieses Abwenden ihres Gesichts nicht ertragen, und rief in vollem Schmerzen aus – « O mein Oncle, warum mußte ich meine Liebe verbergen ! Alle Qual, alle Zärtlichkeit meines Herzens kann mich nun nicht von dem Widerwillen schützen, den mir meine Nachlässigkeit zuzog ! – O Sternheim, Sternheim ! was soll aus mir werden, wenn ich in dem Augenblicke der Freude, sie wiedergefunden zu haben, Ihren Unmut auf mir liegen sehe ? Gönnen Sie mir, oh, gönnen Sie mir nur einen gütigen Blick.⁶⁷⁵

Le contraste entre les deux frères reproduit l'opposition entre Saint-Preux et Wolmar. Seymour, que Sophie aime, fait preuve d'une sensibilité moins stoïciennes que celle son frère. Déjà lors de la scène sur les montagnes écossaises, quand les deux hommes croient l'héroïne morte, aux tons douloureux mais posés de Lord Rich s'alternent les lamentations larmoyantes de Lord Seymour.

⁶⁷⁴ Mlle de Sternheim, vol II, p. 172-173: La Comtesse étoit assise en face de la porte, mais Lady Sternheim qui lui faisoit une lecture, avois le dos tourné contre nous. La pétulance de Seymour, le bruit des domestiques et leurs questions répétées, causerent à la Comtesse un mouvement de surprise, et obligèrent ma charmante amie à tourner la tête. *O Dieu !* s'écria-t-elle avec la plus vive émotion, laissant tomber son livre à terre : Seymour étoit à ses pieds : *ô les dignes gens !* disoit-il en étendant les bras : *elle vit encore— O ma divine, mon adorable Sternheim !* A moitié hors d'elle-même, elle jettoit les yeux tour à tour sur Seymour et sur moi ; mais l'instant d'après elle détourna la tête et la laissa incliner sur son bras tremblant— La Comtesse Douglas regardoit autour d'elle avec étonnement, je me vis obligé de parler— mais mon premier soin fut de montrer Sophie : Digne Comtesse, soutenez l'ange que vous avez auprès de vous ! Je suis Lord Rich, voici Lord Seymour—

⁶⁷⁵ Sternheim, p. 336. Mlle de Sternheim, vol II, p. 172-173: La Comtesse s'étoit empressée de courir à mon amie, qui l'apercevant jetta ses bras autour d'elle, et pendant quelques minutes cacha son visage dans le sein de sa libératrice. Seymour ne pouvant souffrir qu'on lui dérobat la vue de ce visage se mit à dire douloureusement : O mon Oncle, pourquoi m'avoir forcé de lui taire ma passion ! aujourd'hui tous les tourments, toute la tendresse de mon cœur ne pourront fléchir le sien — O ! Sophie, Sophie, que deviendrai-je si au milieu de la joie de vous avoir retrouvée, j'éprouve votre haine ! accordez-moi, accordez-moi un seul regard de votre bonté.

« O Sternheim ! je pleurois ton sort, ta perte, ma conduite à ton égard. — Oui je trouvai du plaisir, un plaisir douloureux à songer que mes larmes rencontroient la trace des siennes & venoient s’y confondre. Je me levai & je me mis à genoux au même endroit où l’idée cruelle de son injure l’avoit fait tomber, là où elle s’étoit reproché son aveugle confiance, là — je jurai à sa mémoire de la venger »⁶⁷⁶

Les émules de Saint-Preux seront nombreux dans cette deuxième partie du siècle, qui connaît l’apogée du sentimentalisme et une véritable consolidation de la représentation du pathétique masculin. Autre motif typique des romans est la lettre trempée de larmes. Lors du geste même de l’écriture, la larme vient sceller de sa présence physique, organique, le papier, jusqu’à prendre pour l’écrivain la place des lettres mêmes. Ainsi le chevalier de Versenai : « Adieu... Serait-ce pour jamais ? ... Je n’en puis plus ; je tombe d’accablement, et à force de pleurer, je ne vois plus ce que j’écris ». ⁶⁷⁷

Les larmes ne viennent pas seulement à ponctuer les histoires amoureuses, elles manifestent aussi les sentiments d’amitié entre les hommes. Le même Versenai, en vrai héros larmoyant, écrit au baron de ***, son ami et confident :

Ô respectable ami ! J’ai baigné des larmes de la reconnaissance chaque ligne de votre lettre, de cette lettre, où la vertu respire, où votre âme est toute entière, où vous me donnez les conseils les plus sages, les plus attendrissants, que ma raison adopte, hélas ! et que mon cœur rejette. Ce cœur est enchaîné ; il s’attache à son lien. Je pleure de ne pouvoir aller vers vous ; je pleure, et je reste... ⁶⁷⁸

De même, lorsqu’il découvre que, malgré leur rupture, la Vicomtesse s’intéresse à son sort, il ne peut s’empêcher de lui écrire et de témoigner son émotion par les larmes qui mouillent la lettre. Ces cachet lacrymaux ne sont pas seulement un témoignage de sentiment et sensibilité, elles mettent aussi en évidence la vie et l’immédiateté de l’acte scriptural, car celui-ci intervient au moment même de la naissance de l’émotion, rendant de la sorte la participation de l’autre et le partage plus fluides :

Ô Ciel ! ajoute aux facultés de mon âme, fournis-moi des expressions dignes de mes transports, et sois toi-même, en m’inspirant, l’organe de ma reconnaissance ! Dans cet instant, le plus beau de ma vie, vous me pardonnerez, Madame d’oublier vos ordres, de n’obéir qu’à mon cœur... Je ne me connais plus, je mouille de larmes le papier que j’écris en tremblant. ⁶⁷⁹

⁶⁷⁶ Mlle de Sternheim, p. 79.

⁶⁷⁷ Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l’amour*, Genève : Slatkine, 1996, p. 200.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 245.

Parfois, ces mêmes larmes trahissent ce qui est tu dans les mots sur le papier, comme dans la lettre de l'oncle de Mme de Senange qui lui conseille de rejoindre son mari. Le conseil est démenti par les traces des pleurs de compassion qui sont restées sur le papier, et qui disent ouvertement la répugnance du conseiller même à l'égard de la résolution qu'il se voit obligé de suggérer :

M. de Valois, cet oncle si tendre, cet ami si vrai, ce bienfaiteur si généreux, M. de Valois m'a fait les mêmes instances que vous ; mais j'ai vu, aux caractères effacés de sa lettre, que sa main tremblait en les traçant, et qu'il les avait mouillés de pleurs. J'ai vu qu'il frémissait lui-même du conseil qu'il me donnait, et qu'il m'engageait à rentrer en grâce avec M. de Senanges, comme on encourage une coupable au supplice qu'on lui prépare.⁶⁸⁰

La compassion, le partage des pleurs de quelqu'un, témoigne d'un attachement nouveau, scellé par la sensibilité et fondé sur l'humanité, cette valeur que les Lumières élèveront. Ainsi, Foscolo fait écrire à Ortis après l'histoire de Lauretta, la jeune fille morte suicide pour amour :

M'asciugo gli occhi, e torno sul far della notte alla mia casa.

Che fai tu frattanto ? Torni errando lungo le spiagge e mandando preghiere e lagrime a Dio ? — Vieni ! tu corrai le frutta del mio giardino ; tu berrai nella mia tazza, tu mangerai del mio pane, e ti poserai sovra il mio seno e sentirai come batte, come oggi batte assai diversamente il mio cuore. Quando si risveglierà il tuo martirio, e lo spirito sarà vinto dalla passione, io ti verrò dietro per sostenerti in mezzo al cammino, e per guidarti, se ti smarrissi, alla mia casa ; mai ti verrò dietro tacitamente per lasciarti libero almeno il conforto del pianto. Io ti sarò padre, fratello —ma, il mio cuore— se tu vedessi il mio cuore !— una lagrima bagna la carta e cancella ciò che vado scrivendo.⁶⁸¹

La lettre s'ouvre sur les pleurs et se referme sur eux. Une correspondance mystérieuse et douloureuse s'établit entre les deux êtres, rendue dans la structure de la phrase par la symétrie des situations : au geste de Jacopo qui essuie ses larmes lorsque, à l'orée de la nuit, il rentre chez lui, fait écho la question envoyée à l'interlocutrice imaginée, "Torni errando lungo le spiagge e mandando preghiere e lagrime a Dio ?"; à la consolation des pleurs, qu'il souhaiterait laisser à son amie, correspond cette larme qui mouille le papier et efface l'écriture. Les pleurs acquièrent une dimension quasi épistémologique, car en voilant

⁶⁸⁰ Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, op. cit., p. 325.

⁶⁸¹ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 53-54.

le regard elles filtrent la vision du monde par leur transparence qui n'en est pas une. Elles se trouvent intimement liées à l'acte de l'écriture et peuvent arriver à l'effacer, car leur transparence peut finalement empêcher de voir tout ce qui n'est pas elle : « [...] scrivo male, e di un carattere appena leggibile ; ma ho l'anima lacerata, e il pianto sugli occhi. Per carità non mi negare il tuo ritratto ». ⁶⁸²

5.2 The man of feeling

Sophie Marchand, dans son bel ouvrage sur théâtre et pathétique au dix-huitième siècle, soutient la thèse de l'inscription du pathétique à l'intérieur de la stratégie des Lumières contre les préjugés et contre les vieilles formes de pouvoir à l'avantage des faibles, des marginaux, des femmes.

L'innocence persécutée s'inscrit, d'après l'auteur, dans cette lignée aussi bien que les figures de pères et vieillards.

La récupération du thème originellement chrétien par les Lumières vise à une moralisation des hommes, à une propagande des valeurs éthiques tels la bénévolence et la pitié, ou, pour utiliser le terme exacte, de l'humanité.

Pour ce faire, les auteurs commencent par représenter des personnages féminins qui deviennent les porte-paroles de nouvelles valeurs et qui les rendent aimables : nous avons déjà vu ce dispositif à l'œuvre au sein de la diégèse romanesque dans les chapitres précédents.

Le théâtre offre le témoignage du même procès de transformation, ainsi que Marchand nous l'explique :

Signe de l'évolution des mœurs et des formes littéraires, le modèle féminin supplante et absorbe le modèle masculin, ce qui, si l'on considère que les spectateurs sont particulièrement friands de peintures de l'humanité souffrante, n'est guère surprenant. Cette féminisation de la tragédie, observable aussi bien dans le choix des intrigues que dans la caractérisation des personnages des deux sexes, ne constitue pas moins une véritable révolution. ⁶⁸³

⁶⁸² Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, op. cit., p. 79.

⁶⁸³ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 234.

La discussion sur ce genre de transformations dans le roman a déjà été entamée dans ce travail et plusieurs exemples de ces échanges proxémiques entre les deux sexes ont été présentés.

Les personnages masculins des romans ont emprunté la gestuelle du pathétique féminin et ont appris à pleurer, à gémir, à frissonner et à manifester à l'extérieur chaque mouvement de leur cœur. La transformation est d'une grande importance :

On assiste à un revirement sensible qui manifeste l'évolution des mentalités et des attentes du public. Porée et Fontenelle n'ont donc pas tort lorsqu'ils observent dans la peinture des héros de théâtre du XVIII^e siècle une féminisation des codes comportementaux et une transformation du modèle héroïque. Qu'est-ce qui, en effet, différencie l'attitude d'un Dorval ou d'un Clarville de celle d'une Eugénie ou d'une héroïne de Baculard d'Arnaud ? les didascalies les peignent atteints des mêmes troubles physiques, si bien que l'évanouissement, les mouvements désordonnés, les pleurs et les cris constituent désormais des comportements communs aux deux sexes. Soumis à la passion, les personnages masculins abdiquent la maîtrise qui faisait leur dignité tragique : ils sont moins des héros que des victimes qui, renonçant à l'action, se complaisent dans la passivité et l'analyse. À l'énergie guerrière du héros épique, les Lumières substituent une énergie du désespoir tournée vers l'intériorité. Ici encore, se fait sentir la victoire de l'ordre intime sur l'ordre public.⁶⁸⁴

L'ordre intime prime sur l'ordre public, écrit Sophie Marchand et la transformation est confirmée par les historiens, que l'on songe aux grands travaux de Philippe Ariès sur l'enfance et la vie familiale ou à l'ouvrage collectif, toujours dirigé par l'« historien du dimanche », sur l'histoire de la vie privée de la Renaissance aux Lumières.⁶⁸⁵

La littérature a pris en compte et peut-être devancé cette transformation culturelle et historique.

5.2.1 *Les larmes pudiques de Charles Grandison*

Grandison, le grand héros masculin richardsonien, principal représentant d'un pathétique que nous pourrions, avec Sophie Marchand, placer entre le pathétique « sentimental »⁶⁸⁶ et le pathétique « touchant ou attendrissant »,⁶⁸⁷ car il appartient au cercle intime mais n'est

⁶⁸⁴ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 231.

⁶⁸⁵ Philippe ARIÈS, George DUBY (éd.), *Histoire de la vie privée*, vol. 3 *De la Renaissance aux Lumières*, Paris : Seuil, 1985.

⁶⁸⁶ Sophie MARCHAND, *op. cit.*, p. 192 : « À la différence du pathétique spectaculaire, il place dans le cœur humain les ressorts de l'action et se nourrit de l'intime. Aussi est-il indissociable de l'infléchissement domestique imposé à la *mimesis* et apparaît comme un prolongement de l'attrait pour le roman anglais ».

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 193. Le pathétique « touchant ou attendrissant » suscite une émotion agréable et se porte sur des événements superficiels, des situations secondaires, sur lesquelles ne plane aucune menace réelle : « Presque exclusivement réservé à la peinture du cercle intime, le pathétique apaisé célèbre les valeurs de l'éthique

pas toujours basé sur des événements anodins et secondaires (la folie de Clementina et le déchirement de Grandison entre l'amour pour deux femmes également vertueuses ne pouvant pas être considérés des événements secondaires), verse des larmes qui montrent sa sensibilité et la grandeur de son esprit.

Il y a, dans l'univers de l'écrivain anglais, une différence entre la majorité des figures masculines et son grand héros.

Ce dernier est un exemple heureux de la prise en compte de l'expression des passions par le corps, de la nouvelle proxémique et, à la fois, il est le modèle de la pudeur masculine et d'une nouvelle forme de force : celle de la bénévolence, opposée à la force militaire dont étaient investis les héros du siècle précédent. Ainsi que son admiratrice Harriet Byron l'écrit « How much more glorious a character is that of *The Friend of Mankind*, than that of *The Conqueror of Nations* ! ». ⁶⁸⁸

C'est toujours par les yeux d'Harriett Byron (c'est-à-dire d'une jeune fille amoureuse de lui) que le lecteur voit les signes de la passion qui peuvent bien rentrer dans cette catégorie de « pathétique tendre et domestique ».

Le retour de Sir Charles de son séjour chez son oncle (avec lequel il agit en père) et la conversation avec ses sœurs sur le thème du mariage, qui suit cette première scène, commence un récit qui s'étalera sur plusieurs pages et qui ne laissera qu'entrevoir au lecteur les signes de l'amour et la peine qui se mêlent dans le cœur du sensible héros richardsonien.

Les soupirs, les tendres regards, l'émotion plus ou moins retenue marquent le style du personnage et constituent une véritable topique du pathétique amoureux du dix-huitième siècle.

Le premier moment est présenté sous le jour du doute : « I thought he sighed » écrit Harriet et, ainsi qu'elle l'avoue, elle n'ose pas ensuite demander une confirmation de son interprétation aux sœurs Grandison, de peur de recevoir un démenti.

sensible, et est, à ce titre, le bienvenu dans les dénouements qui marquent la réunion harmonieuse d'une communauté ».

⁶⁸⁸ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London : Oxford University Press, 1972, vol. II, p. 70. Antoine PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, in *Œuvres*, Genève : Slatkine, 1969, vol. XXVI, p. 210 : « Combien le caractère d'ami du genre humain n'est-il pas plus glorieux que celui de vainqueur des nations ! »

L'émotion représentée est doublée par l'émotion qui met en place le récit. Au regard tendre de Sir Charles correspond le regard, autant tendre, de l'épistolographe qui le décrit. Celui-ci est encore dédoublé ; la correspondance des héroïnes richardsoniennes n'échappe jamais à la logique du journal intime du puritain et l'écrivaine se regarde regarder.

L'émotion n'est pas diminuée, au contraire, l'effet pathétique se trouve amplifié par l'incertitude modeste qui entoure la description de la scène :

The moment he entered, sunshine broke out in the countenance of every one.

He apologized to all, but me, for his long absence, especially when they had *such* a guest, were his words, bowing to me ; and I thought he sighed, and look with tender regard upon me ; [...]⁶⁸⁹

Le lecteur se trouve dans la même position que le personnage-narrateur et est amené à lire avec ses mêmes codes les signes qui iront en se clarifiant dans les pages suivantes. Lors de la conversation sur le mariage, pendant laquelle la trop vive Charlotte, décidée à mettre à l'épreuve le degré de réserve de son frère, lui pose explicitement la question s'il ait vu ou moins la femme qu'il souhaiterait épouser, le visage et la posture du jeune homme en disent beaucoup plus que ses mots :

Sir Charles sighed : He paused : and at last said— You are very generous, very kind, in your wishes to see me married. I *have* seen the Lady with whom, of all the women in the world, I think I could be happy.

A fine blush overspread his face, and he looked down. Why, Sir Charles, did you blush ? Why did you look down ?⁶⁹⁰

Harriet, l'écrivaine, explicite ici la question que le lecteur même se pose : pourquoi Sir Charles rougit et pourquoi baisse-t-il les yeux ?

⁶⁸⁹ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, op. cit., vol. II, p. 69. Antoine PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, op. cit., vol. XXVI, p. 209 : Au moment qu'il est entré, un rayon de lumière a paru se répandre sur tous les visages. Il a fait à tout le monde des excuses d'une si longue absence, surtout pendant que je suis à Colnebroke; ce sont ses expressions, qu'il a civilement accompagnées d'une profonde inclination vers moi. Je me suis figuré qu'elles avoient été suivies d'un soupir et d'un regard tendre [...]

⁶⁹⁰ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. II, p. 81. PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, op. cit., p. 233 : Vous êtes trop bonnes, trop généreuses, de souhaiter si ardemment de me voir marié. J'ai vu la personne que je crois seule capable, entre toutes les femmes du monde, de me rendre véritablement heureux. (Il a rougi ; il a baissé la vue. Pourquoi rougir, sir Charles ? Pourquoi baisser la vue ?).

La posture est évidemment empruntée à la gestuelle de la pudeur féminine et distingue Charles Grandison, un homme vertueux et sensible, voire le parangon de la vertu masculine, de l'arrogance effrontée des autres prétendants de Harriet, de la vanité superbe de Sir Hargrave, mais aussi de la maladresse de Mr Rowland.

Sir Charles se trouve confronté à la difficile situation (encore une fois l'épreuve de la vertu ?) que constitue pour lui dans le tiraillement entre un sentiment naissant pour Harriet Byron, qui partage son même credo religieux, sa nationalité et qui est aimée par toute sa famille, et Lady Clementina, de foi catholique, italienne, et à laquelle un lien plus ancien l'attache.

Ce sont sa compassion et son humanité, et non pas une parole donnée, à l'engager à cet ancien lien ; son honneur n'y est pas engagé, ainsi qu'il l'explique à Harriet. Le choix doit donc être déterminé par sa seule conscience morale.

Pendant le colloque que le jeune homme demande à sa bien-aimée, l'affection mutuelle entre les deux jeunes personnes se fait visible et caractérise le genre d'amour qui les unit, un amour émouvant et ému. Il se manifeste en effet pour la première fois lors de cet entretien, où l'un songe plus à soulager la douleur de l'autre que la sienne propre.

Les larmes apparaissent, même si, comme d'habitude dans les cas des pleurs masculins chez Richardson, le lecteur doit les imaginer sous le voile de l'euphémisme de l'utilité du mouchoir : « What, madam— But how I grieve you ! [He stopt— His handkerchief was of use to him, as mine was to me— What a distress was here !] ». ⁶⁹¹

C'est le moment de l'aveu à Harriett de cette difficile situation psychologique du personnage et la gestuelle remplace le langage verbal, car celui-ci vient à manquer et ne pourrait pas exprimer la sensibilité de Sir Charles mieux que son silence et ses larmes ne le font : « I saw his noble heart was too much affected, to answer question, had I had voice to ask any ». ⁶⁹²

C'est dans l'absence du langage que la sensibilité émerge et peut se rendre visible. Harriett est émue à tel point qu'elle doit suspendre l'écriture, qu'elle est *obligée* (l'italique est dans

⁶⁹¹ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, vol. II, p. 131. PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, op. cit., p. 295 : « Mademoiselle, je m'aperçois que ce récit vous cause trop d'émotion. (Il s'est arrêté. Il a fait usage de son mouchoir, moi du mien. Quelle scène !) »

⁶⁹² *Ibid.*, p. 193. PREVOST, p. 297 : « En finissant, il m'a paru trop pénétré pour répondre à mes questions, quand j'aurais eu la force de lui demander d'autres éclaircissements. »

le texte et on connaît l'usage expressif que Richardson fait des polices et des autres possibilités données à l'expression par les caractères de l'imprimerie) de suspendre son écriture et de recommencer une nouvelle lettre.

Tout le pathétique de cette scène est dans la suspension du langage, dans la rhétorique du silence, de l'absence de mots, de l'absence de la communication même, interrompu par un éclat de pleurs qui n'en est pas moins présent parce que ne pas nommé :

I was *forced* to lay down my pen. I begin a new Letter. I did not think of concluding my former where I did.

Sir Charles saw me in grief, and forgot his own, to applaud my *humanity*, as he called it, and sooth me. I have often, said he, referred to you, in my narrative, to Dr. Bartlett. I will beg of him to let you see any thing you shall wish to see, in the free and unreserved correspondence we have held. You that love to entertain your friends with your narrations, will find something, perhaps, in a story like this, to engage their curiosity. On their honour and candor, I am sure, I may depend. Are they not *your* friends ? Would to heaven it were in my *power* to contribute to *their* pleasure and *yours* !

I only bowed. I could only bowed. I told you, madam , that my Compassion was engaged ; but that my Honour was free ; I *think* it is so. But when you have seen all that Dr. Bartlett will shew you, you will be better able to judge *of* me, and *for* me. I had rather be thought favourably of by Miss Byron, than any woman in the world.⁶⁹³

La valeur assumée par l'écriture épistolaire est soulignée par ce passage de plusieurs manières ; Sir Charles promet à Harriett de la mettre au fait de tous les événements qui concernent son aventure italienne, fidèlement rapportés dans sa correspondance avec le

⁶⁹³ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, op. cit., p. 131. PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, op. cit., p. 298-299 : « Mes tristes sentiments m'ont forcée de quitter la plume : il faut que je commence une seconde lettre. Je ne m'étois pas proposée de finir l'autre à l'endroit où je me suis arrêtée.

Sir Charles voyant combien j'étois attendrie, a paru oublier sa propre douleur, pour applaudir à ce qu'il nomme mon humanité. Je vous ai renvoyée plusieurs fois, m'a-t-il dit, aux explications du docteur Bartlet. Je le prierai de vous communiquer tous les détails qu'il a reçus de moi, dans une correspondance sans réserve. Vous, Mademoiselle, qui vous faites un si doux amusement d'entretenir vos amis par vos lettres, peut-être trouverez-vous dans une histoire de cette nature, de quoi satisfaire leur curiosité. Je puis me reposer sur leur discrétion : ne sont-ils pas du même sang que vous ? C'est un bonheur pour moi de contribuer à leur satisfaction comme à la votre.

Je l'ai remercié par une inclination : je n'étois pas capable d'autre chose.

Je vous ai dit, Mademoiselle, que je suis engagé fort loin par la compassion, mais que mon honneur est libre : c'est ce que je pense de ma situation. Lorsque vous aurez vu tout ce que le docteur Bartlet peut vous communiquer, vous jugerez plus aisément du fond et des circonstances. Il n'y a point de femme au monde dont l'estime me soit plus précieuse que celle de Miss Byron ».

La traduction française atténue la puissance émotionnelle de la scène originale, là où Prevost traduit l'expression d'un souhait (*Would to heaven it were in my power to contribute to their pleasure and yours !*), qui trahit les vrais sentiments de Sir Charles, avec la formule beaucoup plus stéréotypée et conventionnelle 'C'est un bonheur pour moi... '.

Docteur Bartlett. La jeune fille, de son côté, ne peut que lui faire une révérence en signe d'approbation et Sir Charles continue sa narration pathétique :

And now, madam, said he [and was going to take my hand, but with an air, as if he thought the freedom would be too great— A tenderness *so* speaking in his eyes ; a respectfulness *so* solemn in his countenance ; he just touched it, and withdrew his hand] what shall I say ? — I cannot tell what I *should* say— But you, I see, can pity me— you can pity the noble Clementina— Honour forbids me !— Yet honour bids me— Yet I cannot be unjust, ungenerous— selfish !—

He arose from his seat— Allow me, madam, to thank you for the favour of your ear— Pardon me for the trouble I see I have given to a heart that is capable of a sympathy so tender—

And, bowing low, he withdrew with precipitation, as if he would not let me see his emotion.⁶⁹⁴

La tendresse parle dans ses yeux et le respect se laisse entrevoir dans tous ses gestes (quelle différence le lecteur aperçoit avec la première rencontre tête-à-tête entre Harriett et Sir Hargrave, pendant négatif de Sir Charles) ; aussi, sa souffrance intérieure se rend manifeste dans la vive émotion qui le saisit et qui l'empêche de continuer son discours, l'obligeant à se retirer pour ne pas laisser entrevoir la profondeur de son attendrissement à Harriett, qui en est la cause.

Comme le faisaient Lovelace et Mr B., Sir Charles est troublé à l'idée d'être vu dans ses moments d'émotion, mais le doute reste au lecteur que ce ne soit pour épargner des souffrances à sa bien-aimée et ne pas engager sa parole lorsqu'elle ne saurait pas être tenue. Charles Grandison combine en lui seul toutes les qualités morales souhaitables au modèle de la perfection masculine. Les lecteurs avaient en effet reproché à l'auteur la perfection excessive de son héros, trop éloigné de la réalité et par conséquent invraisemblable.

Si l'on excepte l'admiration que manifestait Jane Austen pour le troisième roman richardsonien,⁶⁹⁵ il fut le moins aimé par le public, justement du fait de la perfection

⁶⁹⁴ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, *op. cit.*, p. 131-132. PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, *op. cit.*, p. 299-300 : Enfin, Mademoiselle, a-t-il repris... et sans continuer lui-même, il alloit prendre ma main, mais d'un air qui sembloit marquer de l'embarras, avec une tendresse qui parloit dans ses yeux, un respect qui étoit répandu dans toute sa countenance...

Il n'a fait que la toucher néanmoins, et retirant la sienne : Que dirois-je de plus, Mademoiselle ? Je ne sais ce que je dois ajouter ; mais je vois que vous êtes capable de me plaindre. Vous plaignez aussi la malheureuse Clémentine. L'honneur me défend... cependant l'honneur m'ordonne... ; mais je ne puis être injuste, ingrat, intéressé. Il s'est levé de sa chaise : Quels remerciements ne vous dois-je pas Mademoiselle, pour la complaisance que vous avez eue de m'écouter ! j'en abuse. Pardonnez le trouble que j'ai répandu dans un cœur qui est si capable d'une sympathie si tendre ; et me faisant une profonde révérence, il s'est retiré avec précipitation, comme s'il eût appréhendé de me laisser voir toute son émotion.

excessive du héros, qui décourageait les lecteurs d'une identification avec lui. Les auteurs qui se posent sur la lignée de Richardson durent partager l'opinion de ses premiers lecteurs, car ils se sont tous abstenus de la représentation d'autant de perfection, proposant aux lecteurs des personnages masculins moins parfaits (mais plus perfectibles...) et partageant les qualités réunies dans la figure de Sir Charles entre plusieurs portraits.

Cela mène à une polarisation de certains caractères psychologiques qui cohabitaient chez Grandison : un homme passionné ne sera plus en même temps auteur de choix délibérés et sages ; en revanche, un homme sage, tempéré et à la forte composante organisatrice comme Sir Charles ou Wolmar se saura plus être possesseur d'une grande sensibilité.

Le couple Wolmar-Saint-Preux est un exemple de cette « dichotomisation » des traits psychologiques masculins.

5.2.2 *Wolmar et Saint-Preux, ou le choix de Julie*

Dans son analyse du problème religieux dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, Robert Mauzi suggère une réflexion sur le caractère de Wolmar et sur celui de Saint-Preux.

Apparemment, argumente l'historien des idées, la distance est on ne peut plus grande, immense, entre le froid athée Wolmar et le passionné Saint-Preux.

C'est ce que sait bien Julie, dont le cœur est partagé entre celui qui « l'éclaire » et qu'elle choisirait une deuxième fois, si elle était mise en face d'un choix, et celui qu'elle ne peut s'empêcher d'aimer malgré elle, malgré les dictées de la vertu.

Les deux hommes représentent, dans la vie sentimentale de la protagoniste du roman, d'un côté l'amour conjugal, avec tout ce qu'il comporte d'apaisant et de rassurant ; de l'autre

⁶⁹⁵ Il est connu que Sir Charles Grandison avait été le roman favori de Jane Austen, ainsi que le remarque, entre autres, Jan S. FERGUS, *Jane Austen and the Didactic Novel*, Londres : Macmillan, 1983. p. 61.

Son petit-fils, J. E. Austen-Leigh, en a parlé dans les termes suivants, qui nous renseignent sur la connaissance profonde que de son prédécesseur l'écrivaine avait acquise (James-Edward AUSTEN-LEIGH, *Memoirs of Jane Austen by her Nephew* [1871], Oxford : Clarendon Press, 1986 [1^{ère} éd. 1926], cit. in Jan S. FERGUS, *op. cit.*, p. 89): « Her knowledge of Richardson's work was such as no one is likely again to acquire, now that the multitude and the merits of our light literature have called off the attention of readers from that great master. Every circumstance narrated in Sir Charles Grandison, all that was ever said or done in the cedar parlour, was familiar to her ; and the wedding day of Lady L. and Lady G. were as well remembered as if they had been living friends ».

l'amour passion, par définition anarchique et socialement troublant, comme le démontre bien le même Mauzi dans un autre article sur le roman de Rousseau.⁶⁹⁶

Cette distance se répercute évidemment sur les croyances religieuses des deux personnages (le but déclaré de Rousseau étant de réconcilier le parti des philosophes avec celui des croyants). Le problème religieux dans *Julie* est étroitement entremêlé avec la construction des caractères individuels et ceux-ci sont à leur tour liés à une manière de vivre la relation amoureuse.

À l'enthousiasme passionné et impulsif de Saint-Preux fait pendant et contre-coup l'équilibre rationnel de Wolmar, un homme qui est décrit d'emblée comme au-dessus des passions, au moins autant que Saint-Preux est dominé par elles.

Julie l'explique dans la lettre XX de la troisième partie, pour répondre à la question de Saint-Preux sur son bonheur :

M. de Wolmar a près de cinquante ans ; sa vie unie, réglée, et le calme des passions lui ont conservé une constitution si saine et un air si frais qu'il paraît à peine en avoir quarante, et il n'a rien d'un âge avancé que l'expérience et la sagesse. [...] Il est le même pour tout le monde, ne cherche et ne fuit personne, et n'a jamais d'autres préférences que celles de la raison. Malgré sa froideur naturelle, son cœur secondant les intentions de mon père crut sentir que je lui convenais, et pour la première fois de sa vie il prit un attachement. [...] Avec quelque soin que j'aie pu l'observer, je n'ai su lui trouver de passion que celle qu'il a pour moi. Encore cette passion est-elle si égale et si tempérée qu'on dirait qu'il n'aime qu'autant qu'il veut aimer et qu'il ne le veut qu'autant que la raison le permet.⁶⁹⁷

Le portrait que Julie fait de Wolmar dans ce passage n'est pas seulement l'exact opposé de ce que le lecteur a pu connaître de Saint-Preux, il est la négation de l'essence même du sentimentalisme, des élans, des tempêtes et des mouvements imprévisibles qui remplissent les pages des romans (y compris celles qui entourent ce passage).

L'amour que Wolmar porte à sa femme et la manière dont s'articule la relation amoureuse avec lui est elle aussi aux antipodes de l'exacerbation du sentiment dont se nourrissent les deux premières parties du roman : « derrière Wolmar se dessinent Mariage, Vertu, Devoir, Piété filiale »,⁶⁹⁸ a écrit Raymon Trousson.

⁶⁹⁶ Robert MAUZI, « La conversion de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* », in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXV, 1959-62, p. 29-38, republié dans *Maintenant sur ma route*, p. 237-246.

⁶⁹⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., lettre XX, III.

⁶⁹⁸ Raymond TROUSSON, « Le rôle de Wolmar dans *La Nouvelle Héloïse* », in Raymond TROUSSON (éd.), *Thèmes et Figures du siècle des Lumières, Mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève : Droz, 1980, p. 299-306, p. 306.

La vie à ses côtés est décrite par Julie comme une vie apaisante, à même de compenser les troubles qui ont conduit la jeune fille à la chute.

Wolmar n'est jamais « ni gai, ni triste », mais il est « toujours content » ; « il ne rit point ; il est sérieux sans donner envie de l'être ».

Son égalité d'humeur est l'antithèse de la passionnalité instable des amoureux sentimentaux et, plus en général, des « gens à sentiment », selon l'expression de la protagoniste.

Julie le précise aussitôt la description terminée :

Il est réellement ce que Milord Édouard croit être ; en quoi je le trouve bien supérieur à tous nous autres gens à sentiment qui nous admirons tant nous-mêmes ; car le cœur nous trompe en mille manières et n'agit que par un principe toujours suspect ; mais la raison n'a d'autre fin que ce qui est bien ; ses règles sont sûres, claires, faciles dans la conduite de la vie, et jamais elle ne s'égare que dans d'inutiles spéculations qui ne sont faites pour elle.⁶⁹⁹

Dans l'économie de la représentation, Wolmar est aussi la dénégation, ou tout au moins une mise en doute fort significative, de la nécessité et de l'opportunité du pathétique : comme déjà le savaient les rhéteurs latins, l'égalité d'humeur est le contraire du pathétique, car celui-ci n'existe pas là où la méfiance des passions intervient et se nourrit de l'excitabilité émotionnelle.

Bien sûr la lettre *post mortem* de Julie à Saint-Preux vient bouleverser la prise de position apparente de l'auteur : l'initiale et cruelle déclaration de Julie que, appelée à choisir une deuxième fois, elle aurait encore opté pour Wolmar (« Quand avec les sentiments que j'eus ci-devant pour vous et les connaissances que j'ai maintenant, je serais libre encore, et maîtresse de me choisir un mari, [...] ce n'est pas vous que je choisirais, c'est Monsieur de Wolmar »)⁷⁰⁰ est renversée par la déclaration finale de Mme de Wolmar, qui marque la défaite de la rationalité et la victoire du sentiment : « Je me suis longtemps fait illusion. [...] Oui, j'ai eu beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur ».⁷⁰¹

Le système de Wolmar, l'ordre de Clarens et la guérison des anciens amants se révèlent des illusions et Wolmar, ainsi que Julie le sait bien, est le plus à plaindre : « Seul, sans intérêt à

⁶⁹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., lettre XX, III.

⁷⁰⁰ *Ibid.*

⁷⁰¹ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., lettre XII, VI.

la vie, sans attente de celle qui la suit, sans plaisir, sans consolation, sans espoir, il sera bientôt le plus à plaindre ».⁷⁰²

La hiérarchie de valeurs se renverse et entraîne avec elle le bonheur des êtres.

La rationalité de Wolmar n'est plus une égalité qui le met au-dessus des passions, mais son extrême négatif, l'indifférence à l'égard de la vie ; Saint-Preux, jusqu'ici inférieur au mari de Julie pour maturité et maîtrise de soi, est chargé par la volonté de la mourante de s'occuper de ramener son ancien rival à la vie, terrestre et céleste, et de venir compléter un bonheur que sans lui ne saurait se faire.

Wolmar, jusqu'ici figure de l'antithèse de la représentation d'une masculinité sensible et par conséquent pathétique, devient figure pathétique lui-même : seul, souffrant et qui plus est, sans espoir dans la vie éternelle, mais juste, intègre et moralement irréprochable, il appelle, par le biais de la prière de Julie à Saint-Preux, la pitié du lecteur autant que celle de son ancien rival.

Chez Wolmar, l'absence de larmes devient un appel à la compassion et l'invocation sous-entendue dans sa lettre à Saint-Preux

« Il ne me reste d'elle que des souvenirs, mon cœur se plaît à les recueillir ! Vous n'avez plus que des pleurs à lui donner ; vous aurez la consolation d'en verser pour elle. Ce plaisir des infortunés m'est refusé dans ma misère ; je suis plus malheureux que vous ».⁷⁰³

À la différence de Lovelace et des pécheurs richardsoniens, Wolmar n'est pas sur un plan moral différent de celui des protagonistes, il leur est même supérieur, car là où Julie et son amant ont péché pour un excès de sensibilité, aucune faute ne peut lui être imputée, sinon ce défaut d'enthousiasme et de communion avec le message chrétien ; en dernier ressort, un défaut de foi dont il semble, d'après ce que dit de lui son épouse, souffrir :

Est-on maître de croire ou de ne pas croire ? Est-ce un crime de ne pas avoir su bien argumenter ? [...] En quoi mon mari peut-il être coupable devant Dieu ? Détourne-t-il les yeux de lui ? Dieu lui-même a voilé sa face. Il ne fuit point la vérité, c'est la vérité qui le fuit. L'orgueil ne le guide point ; il ne veut égarer personne, il est bien aise qu'on ne pense pas comme lui. Il aime nos sentiments, il voudrait les avoir, il ne peut. Notre espoir, notre consolation, tout lui échappe. Il fait le bien sans attendre de récompense ; il est plus vertueux, plus désintéressé que nous. Hélas, il est à plaindre ! mais de quoi sera-t-il puni ?⁷⁰⁴

⁷⁰² Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., lettre XII, VI.

⁷⁰³ Ibid., lettre XI VI.

⁷⁰⁴ Ibid., lettre VIII VI.

En effet, ainsi que Julie le dit assez clairement et que Mauzi le démontre dans son article, le caractère de Wolmar, plus que comme celui d'un athée militant, se configure dans le roman comme celui d'un sceptique, que la froideur de son tempérament éloigne soit des épanchements sensibles et mystiques de Julie que du sentiment extatique qu'éprouve Saint-Preux face à la nature et à ce même ordre qui se fait preuve évidente de la présence divine : là où Julie et Saint-Preux entendent l'harmonie des êtres, Wolmar n'aperçoit que silence, un « silence éternel », écrit Julie, éplorée, à son ancien amant.

Wolmar est un esprit « sec » ; ses yeux n'ont éprouvé qu'une fois le plaisir des larmes.

Ainsi que le font Saint-Preux et Julie, Wolmar constate la présence d'un ordre dans l'univers; le monde naturel et le monde moral se présentent à ses yeux comme des cosmos ordonnés; lui-même, en tant qu'être rationnel et organisateur, contribue à la perpétuation et à la sauvegarde de cet ordre.

Sa conduite ne diffère point de celle d'un parfait chrétien que sur un point : il suit les dictées de sa conscience et non pas ceux de la religion.

Or, dans la religion rousseauiste, la conduite et la reconnaissance de cet ordre de la nature que Wolmar voit bien et s'efforce de préserver ont un poids remarquable; la révélation et ses mystères semblent perdre la primauté qu'ils avaient dans la doctrine chrétienne. Le dieu de Rousseau est immanent à l'homme, auquel il a accordé la liberté de choisir et de s'approprier un ordre morale qui le conduira au salut, envisagé comme une immortalité subjective. La grâce disparaît pour laisser la place au choix moral.

La conséquence logique de ces prémisses est que « la différence est bien mince entre Saint-Preux et lui [Wolmar] ». ⁷⁰⁵

Sa sécheresse et la froideur de sa rationalité contrebalancent la sensibilité excessive et les réactions trop passionnelles de Saint-Preux (d'au moins une vingtaine d'années son cadet) : plus que comme deux rivaux, Saint-Preux et Wolmar sont donc un couple d'opposés complémentaires.

Sophie von La Roche semble avoir saisi par intuition cette ressemblance entre les deux caractères fictionnels, qui par delà les différences de tempérament, indispensables à la

⁷⁰⁵ Robert MAUZI, « Le problème religieux dans *La Nouvelle Héloïse* », in *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre*, Actes du colloque de Paris (octobre 1962), Klincksieck, 1964, p. 159-169, republié dans *Maintenant sur ma route*, p. 247-257, p. 255.

représentation, partagent l'idée de vertu et la foi dans l'existence d'un ordre dans la nature et dans l'univers.

5.2.3 *Seymour, un mélancolique passionné, et son frère Lord Rich*

Lord Seymour paraît pour la première fois dans le roman de Sophie von La Roche lors de la présentation de Sophie à la cour.

Selon les canons de la rencontre amoureuse sentimentale, Sophie et Seymour, dont les âmes sont faites pour s'entendre, se remarquent dès la première fois : la description de la rencontre que l'écrivaine fait à son amie trahit à la fois sa tendresse pour le jeune Lord anglais et l'effet que les charmes de la belle allemande, mais surtout ses discours vertueux et son attitude détachée vis-à-vis des manières de la cour, ont produit sur l'esprit du jeune homme.

Le personnage est dépeint comme le portrait vivant de l'idéal de l'homme sensible ; son caractère exemplaire est rendu avec emphase par la description vive et tendre que Sophie en donne (et il est significatif que ce soit sous la plume d'une femme aimante que le portrait se concrétise) :

Wenn ich den Auftrag bemähe den Edelmut und die Menschenliebe, mit einem aufgeklärten Geist vereinigt, in einem Bilde vorzustellen, so nähme ich ganz allein die Person und Züge des Mylord Seymour; und alle, welche nur jemals eine Idee von diesen drei Eigenschaften hätten, würden jede ganz deutlich in seiner Bildung und in seinen Augen gezeichnet sehen.⁷⁰⁶

L'être aimé est le portrait de la vertu, conformément au but moral du roman. Entre Sophie et Seymour, la communion des âmes passe par les yeux.

Les caractéristiques physiques du jeune homme, exposées de manière voilée grâce à une *praeteritio* qui les fait passer en arrière-plan, ne sont pas ce qui a le plus séduit la vertueuse Sophie, quoique la description laisse voir les expressions d'une attraction physique prononcée.

⁷⁰⁶ Sophie VON LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Stoccarde : Reclam Verlag, 1983, p. 70-71. Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, La Haye : P. F. Gosse, 1774, vol. I, p. 86 : si j'étois chargée de tracer une image, qui présentât l'heureuse réunion d'une ame élevée, d'un esprit pénétrant, d'un cœur où la douce humanité réside, je prendrois la persona et les traits de Milord Seymour, et tous ceux qui auroient simplement l'idée de ces trois qualités, en trouveroient en lui le caractere.

Ce qui distingue Lord Seymour de tous les autres hommes de la cour est son regard, « vertueux », comme le décrit, hésitant sur la justesse de la tournure employée, l'épistolographe :

Ich übergehe den sanften männlichen Ton seiner Stimme, die gänzlich für den Ausdruck der Empfindungen seinen edeln Seele gemacht zu sein scheint; das durch etwas Melancholisches gedämpfte Feuer seiner schönen Augen, den unnachahmlich angenehmen und mit Große vermengten Anstand aller seiner Bewegungen, und, was ihn von allen Männern, deren ich in den wenigen Wochen, die ich hier bin, eine Menge gesehen habe, unterscheidet, ist (wenn ich mit schicklich ausdrücken kann) der tugendliche Blick seiner Augen, welche die einzigen sind, die mich nicht beleidigten, und keine widrige antipathetische Bewegung in meiner Seele verursachten.⁷⁰⁷

Seymour apparaît d'emblée comme un jeune homme profond, rêveur, mélancolique : « Noch mehr, Emilia, rührte mich die tiefsinnige Traurigkeit, mit welcher er sich an der Pfeiler des Fensters setze, wo wir beide auf der kleinen Bank waren, und unsre Unterredung fortführten. Ich deutete dem Fräulein C* auf ihren Freund und sagte leise : »Geschieht dies oft ?« »Ja, dies ist Spleen« ». ⁷⁰⁸

Absorbé dans sa rêverie, appuyé au coin de la fenêtre, Lord Seymour prend la posture de l'amant sentimental. Le sujet de sa rêverie est bientôt révélé par l'entrée en scène de son oncle, Mylord G., qui le rappelle avec une tirade vers la compagnie des jeunes demoiselles. La réponse de Seymour découvre ses sentiments au lecteur et à l'oncle, et déclenche le dialogue qui suit la scène, et qui permet à Sophie de se faire connaître par les deux lords comme une demi-anglaise.

Il est significatif que les premiers signes de l'amour de Seymour soient toujours mêlés à une sorte de crainte : ils dénotent davantage l'inquiétude d'une personnalité trop sensible vis-à-vis de la passion amoureuse que l'assurance arrogante qui est l'apanage des libertins : « »Sie haben recht, mein Oncle ; eine entzückende Harmonie, die ich hörte, nahm mich ein, und ich dachte an kein Gefahr dabei.« Während er dies sagte, waren seine Augen mit

⁷⁰⁷ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 71. Mlle de Sternheim, vol. I, p. 86 : Je ne dis rien de la douceur et de l'agrément de sa voix, de la noblesse de son maintien, d'une teinte de mélancolie qui amortit un peu la vivacité de ses beaux yeux : mais ce qui le distingue surtout de la foule des hommes que j'ai vus pendant le peu de semaines que j'ai passées ici, c'est son regard vertueux, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, car je puis dire que ses yeux sont les seuls qui ne m'ont point offensé, et qui n'aient point produit chez moi un mouvement d'antipathie.

⁷⁰⁸ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 72. Mlle de Sternheim, vol. I, p. 89 : je fus pénétrée, Emilie, de la profonde tristesse qui parut bientôt sur sa physionomie ; il rêvoit appuyé sur l'embrasure d'une fenêtre près de laquelle nous étions assises. Je le fis apercevoir à son amie, & lui demandait si cela arrivoit souvent ? Oui, me dit-elle, c'est le *spléen*

dem lebhaftesten Ausdruck von Zärtlichkeit auf mich gewendet, so daß ich die meine niederschlug, und den Kopf wegkehrte ».⁷⁰⁹

Comme pressentant les secousses psychologiques qui l'attendent, Seymour parle ici de danger, s'inscrivant de cette sorte dans une longue tradition misogyne qui remonte à la Bible, par exemple, *Eccl.*, 7, 26 (et inveni amariorem morte mulierem quae laqueus venatorum est et sagena cor eius vincula sunt manus illius qui placet Deo effugiet eam qui autem peccator est capietur ab illa),⁷¹⁰ qui notamment compare la femme au filet du chasseur, qui est la même image que Mylord G. utilise pour exhorter Seymour à la méfiance envers Sophie : « Seymour, nimm dich in acht, diese Netze sind nicht vergeblich so schön und so ausgebreitet ».⁷¹¹

Toutefois, la phrase de Seymour n'est pas un compliment purement rhétorique.

Pour le héros sentimental qu'il représente, la passion amoureuse, l'amour, est véritablement un état de péril, car elle est à même d'ébranler tout son être.

La vive sensibilité qui caractérise ce personnage se configure en effet comme une capacité amplifiée de ressentir les émotions, qu'elles soient positives ou négatives.

Ce sera Seymour même à déplorer cette trop grande sensibilité qui, dans l'architecture diégétique, se démontre être de l'ordre de l'excès (trop épris pour garder une certaine lucidité face aux événements qui l'accablent, l'amant sensible réagira toujours de manière épidermique aux circonstances, assurant de la sorte la victoire de Derby et le malheur de Sophie et le sien propre ; il doutera de l'amour de Sophie jusqu'à ce que Lord Rich, plus posé et rationnel, lui ouvrira les yeux, non sans un certain regret, à la fin du roman).

Dans la lettre qu'il écrit à son précepteur, le Docteur D. (émule du Doctor Bartlett de Sir Grandison), à l'occasion de la fête à la campagne, pendant laquelle les apparences font croire à un rendez-vous concerté entre le prince et Sophie, Lord Seymour s'exclame : « Warum, o mein teuer Lehrmeister, konnte Ihre erfahrene Weisheit kein Mittel finden,

⁷⁰⁹ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 74. Mlle de Sternheim, p. 90-91 : Vous avez raison, mon oncle, j'écoutois une harmonie ravissante et séduit par elle, j'en méconnoissois le danger. Pendant qu'il tenait ce discours, ses yeux se fixoient sur moi avec la plus vive expression de tendresse. Je baissai les miens et détournai la tête.

⁷¹⁰ *Ancien Testament*, vol. II, Paris : Gallimard, 1959 : Et je trouve plus amère que la mort la femme, parce qu'elle est un traquenard, que son cœur est un piège et que ses bras sont des liens. Celui qui est bon devant Dieu lui échappera, mais le pécheur sera agrippé par elle.

⁷¹¹ *Ibid.*, Seymour, prends garde à toi, ce n'est pas pour rien que ces filets sont tendus avec tant d'art.

meine Seele gegen die Heftigkeit *guter* Eindrücke zu bewaffnen, so wie Sie eins gefunden haben, mich gegen das Beispiel und die Aufmunterung der Bosheit zu bewahren ».⁷¹²

Cette extrême susceptibilité, l'impulsivité des réactions du jeune homme ne sont pas sans rappeler l'impétuosité de Saint-Preux et constituent aussi le caractère qu'il partage avec Sophie.

Celle-ci est présentée dès les premières pages du roman comme une héroïne à la sensibilité exacerbée. La voix narrante (Rosina, sœur d'Emilia et femme de chambre de Mlle Sternheim) le souligne lors de la narration de son éducation par le colonel Sternheim après la mort de sa mère :

Dieses machte den Obersten fürchten, daß ihre empfindungsvolle Seele einen zu starke Hang zu melancholischer Zärtlichkeit bekommen, und durch eine allzusehr vermehrte Reizbarkeit der Nerven unfähig werden möchte, Schmerzen und Kummer zu ertragen. Daher suchte er sich selbst zu bemeistern und seiner Tochter zu zeigen, wie mann das Unglück tragen muss [...]⁷¹³

Le colonel lui-même est conscient du caractère tendre et trop sensible de sa fille et du danger qu'il constituera après sa mort, qui approche lorsqu'il écrit au curé de S**, deuxième père, pour ainsi dire, de Sophie et père réel d'Emilia et de Rosina : « Aber das sie lauter Empfindung ist, so haben viele, viele die elende Macht, sie zu kränken ».⁷¹⁴

Comme Seymour, Sophie est donc proie de sa propre sensibilité et subit les conséquences de ses excès.

Les deux personnages sont rapprochés par le partage de cette éthique sentimentale qui avait déjà rapproché Julie et Saint-Preux. Partage confirmé par la similarité des portraits que les deux jeunes gens donnent l'un de l'autre.

Celui que Seymour fait de sa bien-aimée est extraordinairement proche de celui qu'avait donné de lui Sophie. La *praeteritio* initiale qui présente les caractéristiques physiques, et ensuite l'éloge des vertus morales qui font l'unicité de l'objet aimé :

⁷¹² Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 142-143. Mlle de Sternheim, p. 201 : Pourquoi, ô vous mon sage instituteur, pourquoi n'avez-vous pas cherché un moyen d'amortir dans mon ame la vivacité des *bonnes* impressions, comme vous avez su l'armer contre la séduction des mauvais exemples ?

⁷¹³ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 51. Mlle de Sternheim, p. 54 : C'est cet excès de sensibilité qui fit appréhender au Colonel, que l'ame tendre de Sophie ne contractât un penchant trop fort à la mélancolie, et que la délicatesse de ses nerfs n'augmentât au point de la rendre incapable de soutenir le chagrin et la douleur. Il chercha donc à se vaincre lui-même, afin d'apprendre à sa fille comment il faut supporter le malheur [...]

⁷¹⁴ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 51. Mlle de Sternheim, p. 58 : Mais par la raison que tout en elle est sentiment, plusieurs, plusieurs, hélas ! auront le malheureux pouvoir de lui nuire.

Erwarten Sie keine Ausrufungen über ihre Schönheit ; aber glauben Sie mich, wenn ich sage, daß alle mögliche Grazien, deren die Bildung und Bewegung eines Frauenzimmers fähig ist, in ihr vereinigt sind : eine helle Ernsthaftigkeit in ihrem Gesicht, eine edle anständige Höflichkeit in ihrem Bezeugen, die äußerste Zärtlichkeit gegen ihre Freundin, eine anbetungswürdige Güte und die feinste Empfindsamkeit der seele; ist dies nicht die Stärke des englischen Erbes von ihrer Großmutter ? Einen mit Wissenschaft und richtigen Begriffen gezierten Geist ohne das geringste Vorurteil, männlichen Mut Grundsätze zu zeigen und zu behaupten, viele Talente mit der liebenswürdigsten Sittsamkeit verbunden; dieses gab ihr der rechtschaffene Mann, der das Glück hatte, ihr Vater zu sein.⁷¹⁵

Il existe une assimilation, dans ces portraits, de l'être aimé(e) à la vertu même, une idéalisation de l'autre qui est typique du sentimentalisme et qui était déjà annoncé dans la lettre du colonel au curé et souligné par l'intervention auctoriale dans la note en bas de page qui signale que le roman fournira la démonstration de la vérité de la prévision du père, c'est-à-dire que Sophie ne pourra être atteinte par l'amour que si le sort lui présentera l'homme qui correspond « à l'image qu'elle s'est formée de la perfection morale » :⁷¹⁶ « Besonders wird die Liebe, bei aller der Zärtlichkeit, die sie von ihrer würdigen Mutter geerbt hat, wenig Gewalt über sie erhalten; es müßte denn sein, daß das Schicksal einen *nach ihrer Phantasie tugendhaften Mann** in die Gegend ihres Aufenthalts führte ». ⁷¹⁷

Cette idéalisation de l'être aimé, qui est une des caractéristiques de la relation sentimentale, est envisagée comme un danger dans l'économie du récit, car c'est de son fait que les amants seront éloignés. Un excès de délicatesse et de susceptibilité peut déboucher dans une impasse communicative et engendrer l'éloignement des êtres, semble suggérer Sophie Von La Roche à ses lecteurs. D'ailleurs, Julie ne voilait pas un certain mépris face aux excès de sensibilité de « nous autres gens à sentiment »⁷¹⁸...

La présence et le rôle du personnage de Lord Rich dans le roman justifie cette lecture et permet un ultérieur rapprochement entre le roman allemand et *Julie*.

⁷¹⁵ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 91-92. Marie Elisabeth LA FITE, *Mémoires de Mlle Sternheim*, *op. cit.*, p. 120 : Ne vous attendez pas à des exclamations sur la beauté de Mlle de Sternheim, (c'est ainsi qu'on l'appelle) mais croyez que toutes les grâces dont la figure et les mouvements d'une femme sont susceptibles, se trouvent réunies en elle ; la douce gravité de sa physionomie, une politesse noble, une vive tendresse pour son amie, une bonté adorable, et la plus grande délicatesse dans les sentiments, n'est-ce point là l'héritage qui lui a été transmis par son aïeule ? Son esprit exempt de préjugés, orné de connaissances et nourri des meilleurs principes ; la noble fermeté de montrer ses principes et de les soutenir ; enfin beaucoup de talents joints à la modestie la plus aimable, voilà ce qu'elle doit à l'honnête homme qui a eu le bonheur d'être son père.

⁷¹⁶ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 53. Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 57.

⁷¹⁷ Sophie VON LA ROCHE, *op. cit.*, p. 53. Marie Elisabeth LA FITE, *op. cit.*, p. 57 : L'amour en particulier, malgré ce grand fond de tendresse qu'elle a hérité de son excellente mère, aura peu d'empire sur elle, à moins que le sort ne lui fasse rencontrer un homme que *son imagination lui présentera comme accompli* (1). Italique dans le texte.

⁷¹⁸ Rousseau, Julie, lettre XX III; cité ici à la page 12.

Lord Rich, beaucoup plus âgé que Sophie et Seymour, rappelle la sagesse posée de Wolmar.

Ce « gentilhomme philosophe », est décrit par Sophie dans une lettre à Emilia comme un solitaire qui, après une longue expérience du monde et des longs voyages en Asie, se plaît à contempler le monde physique (il a collectionné 20 in-folio de ses propres observations sur les plantes) et à vivre en paix avec la nature. Sophie fait sa connaissance pendant son séjour en Angleterre chez Lady Summers.

La propriété de Lord Rich est contiguë de celle de Lady Summers et les deux femmes, qui aiment être renseignées sur les secrets de la nature deviennent bientôt amies du lord.

Comme Wolmar sur Julie, Lord Rich a un pouvoir apaisant sur l'âme de Sophie. sa personne dégage le calme et la paix et, comme Wolmar, il aime observer : « Toute sa manière d'être annonce le calme et la paix : on diroit que conformément à la nature des plantes, son esprit travaille insensiblement, mais sans relâche ; il me semble qu'actuellement il observe les êtres moraux avec le même soin qu'il étudioit autrefois divers objets de la Physique », dit de lui dans une lettre Sophie, désormais Lady Leidens (Mme Douleur).

Cette caractéristique d'observateur et classificateur du monde, physique autant que moral, rapproche les deux hommes, plus que leurs ressemblances purement factuelles : l'âge commun, l'amour pour la nature, pour l'organisation et pour la vie loin du monde.

De même, le premier attachement que Lord Rich conçoit, fondé sur la raison et le libre choix, plus que sur la passion et sur l'enthousiasme, est celui qu'il éprouve pour Mme Leidens.

Sa description semble confirmer la ressemblance avec Wolmar : « Cet amour, dit-il, est la passion d'un homme de quarante cinq ans, c'est la raison qui l'a fait naître, et la connoissance que j'ai des hommes, et toutes les lumières de mon expérience conspirent à le fortifier ».⁷¹⁹

⁷¹⁹ Mlle de Sternheim, p. 115.

5.2.4 *Abélard : réécritures dix-huitiémistes de la correspondances entre les deux amants*

Si l'on songe à la floraison de reprises du mythe d'Héloïse et Abélard, le XVIII^e siècle semble avoir été fasciné par le récit des malheurs des deux amants médiévaux.⁷²⁰

Sous la plume d'Alexander Pope, dans la première partie du siècle (1717), l'histoire prend la forme d'une longue lettre en vers qu'Héloïse adresse à Abélard ;⁷²¹ le vers de Pope meule et à la fois s'adapte à l'expression douloureuse de la passion inassouvie d'Héloïse, qui écrit, du fond de sa cellule d'abbesse au Paraclet, à Abélard, dont la voix lui arrive par le biais d'une lettre que celui-ci adresse à un ami, la célèbre *Historia calamitatum mearum*, et qui lui tombe sous les yeux.

La version de Pope fait suite à la traduction anglaise des lettres entre les deux « amants infortunés » qui avait été donnée en 1713 par John Hugues.⁷²²

En France, l'ouvrage de Pope fut bientôt traduit et il donna aussi lieu à une compétition littéraire : à l'imitation qu'en avait donnée Charles-Pierre Colardeau en 1758,⁷²³ fit suite la *Lettre d'Héloïse à Abélard*, première œuvre de Claude-Joseph Dorat.⁷²⁴

La présence des lettres dans nombre de recueils⁷²⁵ nous permet de juger de leur grande diffusion et du large public que les vicissitudes des deux amants malheureux durent toucher.

En 1779 Retif de la Bretonne se référait encore une fois à l'histoire dans le titre d'un roman épistolaire, *Le nouvel Abélard, ou lettres de deux amants qui ne se sont jamais vus et*

⁷²⁰ L'intention de cette étude n'en est pas une philologique, donc on s'abstiendra de citer ici toutes les traductions, mises en scènes et remaniements de l'histoire, en se bornant à remarquer l'étonnante présence de ce « *premier exemple historique* »⁷²⁰ de l'amour—passion dans un siècle généralement connu comme le siècle de l'empire de la raison, pour lequel l'amour n'appartient qu'à deux sphères de l'être humain : le sens et l'intelligence. L'histoire des différentes réécritures du texte « atteint son apogée au XVIII^e siècle », comme le remarquent Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon dans la notice qui précède au texte dans leur recueil de « romans d'amour par lettres » (Bernard BRAY, Isabelle LANDY-HOULLON, *Lettres portugaises, Lettres péruviennes et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Garnier-Flammarion, 1983).

⁷²¹ Alexander POPE, *Eloisa to Abelard*, in *Id.*, *The Poems*, Methuen, 1965.

⁷²² La traduction de Hugues semble a

⁷²³ Publiée sous le titre *Épître d'Héloïse à Abélard*, avec un abrégé de la vie d'Abélard,

⁷²⁴ A. CLERVAL, « Introduction » à Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, Paris, Gallimard, 1995, p. vi.

⁷²⁵ *Collection précieuse des lettres et épîtres amoureuses d'Héloïse et d'Abélard*, 1777. *Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Saint-More et autres*, Francfort et Leipzig, 1769. Il est intéressant de noter la présence des lettres soit dans des recueils d'héroïdes (et alors nous n'avons que la voix d'Héloïse) que dans des recueils qui contiennent plusieurs versions des lettres entre les deux amants (et dans ceux-ci la voix d'Abélard devient la voix passionnée d'un amant tragique, déchiré entre le désir de la femme aimée, la conscience du péché et l'impossibilité absolue de réalisation de ce désir).

l'année suivante Fanny de Beauharnais,⁷²⁶ notamment liée d'amitié aux trois écrivains cités, écrivait un roman *L'Abailard supposé, ou le sentiment à l'épreuve*⁷²⁷, qui, dans un ton légèrement moqueur, dans le badinage typique de maintes ouvrages du siècle, semblait à la fois participer et prendre les distances du culte de l'amour « sentimental » et épuré de toute relation d'ordre physique. Nous reviendrons sur ce roman.

Ainsi que la France et l'Angleterre, l'Allemagne et l'Italie semblent avoir été fascinées par le récit des deux amants : une recherche sur les catalogues nationaux des bibliothèques montre la présence de plusieurs traductions des versions anglaises et françaises et quelques reprises du motif.

Sur le plan formel, l'histoire d'Abélard se pose sur le sillage des héroïdes ovidiennes : les plaintes des amantes éplorées trouvaient leurs expressions dans la forme de l'écriture épistolaire, ce qui ouvre d'un côté la possibilité d'une profonde analyse intérieure, de l'autre le renforcement de cette proximité dont Sophie Marchand fait un des ressorts fondamentaux de la représentation pathétique.⁷²⁸

La reprise de la forme au dix-huitième siècle passe par un antécédent romanesque illustre, vu l'extraordinaire succès que le public lui accorda : les *Lettres portugaises* de Guilleragues,⁷²⁹ qui avaient contribué à la promotion de la diffusion de la fiction épistolaire en tant que forme privilégiée du chant de l'amour malheureux.

Ce qui toutefois constitue une nouveauté du siècle des Lumières est le foisonnement des voix masculines à la place de la voix narrante féminine de ce grand modèle romanesque.

Nous avons déjà vu dans les chapitres précédents qu'il est, au dix-huitième siècle, une revendication du droit d'exprimer ses émotions et une révolte contre le héros de type

⁷²⁶ Dont l'ode à Jean-Jacques Rousseau que Loaisel de Tréogate insérera dans son *Dolbreuse*, aux pages dédiées au décès du philosophe. Joseph-Marie LOAISEL DE TRÉOGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le Sentiment & par la raison, Histoire philosophique*, Amsterdam et se trouve à Paris chez Bélin, libraire, 1783, vol. II, p. 130-132.

⁷²⁷ Fanny de BEAUHARNAIS (Marie-Anne-Françoise Mouchard, dite), *L'Abailard supposé, ou le sentiment à l'épreuve*, Amsterdam et Paris, F. Greffier, 1780. Le roman n'a pas été édité de nos jours ; toutefois, au dix-huitième siècle il avait franchi les Alpes et on en retrouve une traduction italienne dans la bibliothèque de l'Archevêché de Turin : *L'Abelard supposto, ossia il sentimento alla prova ; della signora contessa di Beauharnois, Dall'avvocato Sincero Rastelli tradotti nell'Italiano idioma, Lione, dal Signor Amato della Rocca, stamatore ; strada della Grenetta, 1791*. Rastelli avait également traduit *Les Aventures de Télémaques* et les *Contes moraux* de Marmontel, tous publiés à Lyon.

⁷²⁸ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 208.

⁷²⁹

stoïcien, porté sur la scène par Corneille, à l'avantage d'un héros plus sensible, facile aux larmes et aux manifestations émotionnelles, de type racinien.

De l'histoire d'Abelard et Héloïse, le siècle des Lumières retient et développe deux aspects : sa puissante et touchante essence de représentation de l'amour malheureux et de la force de l'amour-passion ; la choquante image de l'horrible mutilation que représentait la figure même d'Abelard (l'expression qu'utilise Fanny de Beauharnais dans son roman pour décrire le faux secret du marquis de Rosebelle rend bien la perception qu'on avait de la figure par rapport à l'identité masculine : « changer Hercule en Abailard »⁷³⁰) et qui, dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, se transpose du niveau physique à un niveau tout psychologique.⁷³¹

Gregory Ulmer, dans un article déjà cité qui compare la *Nouvelle Héloïse* et *Clarissa*, retrouve, sur le sillage de Mario Praz,⁷³² la figure archétypale de Cléopâtre sous les traits de Julie ; comme jadis Cléopâtre prétendait le sacrifice de la vie de son amant en échange d'une nuit d'amour avec elle, Julie représenterait une figure d'amante d'une extrême cruauté.

La victime, écrit Ulmer en suivant Praz, est un jeune homme de mérite, mais d'humble origine, ou de condition inférieure à la reine (Cléopâtre, justement). Il tombe amoureux de la reine parce qu'il la croit inatteignable ; mais la reine veut lui octroyer une nuit en échange de sa vie, en rendant de la sorte sa mort un martyr.

Or, dans le remaniement de l'archétype primitif que Rousseau nous propose, « *Julie's price [...] is not death, but figurative castration* »⁷³³. Rousseau résume dans son roman les deux aspects de l'histoire : l'amour malheureux et la castration de l'amant (au niveau symbolique, bien sûr).

L'histoire médiéval fournit au citoyen de Genève le canevas de son histoire ; mais le philosophe, ainsi qu'il l'avait fait avec les modèles richardsoniens, bouleverse totalement les caractères, à savoir il inverse l'axe de polarisation masculin/féminin.

⁷³⁰ Fanny de BEAUHARNAIS (Marie-Anne-Françoise Mouchard, dite), *L'Abailard supposé, ou le sentiment à l'épreuve*, Amsterdam et Paris, F. Greffier, MDCCLXXX, p. 53.

⁷³¹ Gregory L. ULMER, « *Clarissa et la Nouvelle Héloïse* », in *Comparative Literature* 24, IV, 1972, p. 289-302.

⁷³² Mario PRAZ, *La chair, la mort et le diable le romantisme noir*, Paris : Éditions Denoël, 1977.

⁷³³ Gregory Leland ULMER, « *Clarissa et la Nouvelle Héloïse* », in *Comparative Literature* 24, IV, 1972, p. 289-302.

Grâce à cette inversion Saint-Preux peut se trouver à la fois dans le rôle d'Héloïse, car il est finalement abandonné par Julie comme Héloïse l'avait été par Abélard et dans celui d'Abélard, car il subira, au moment du choix de celle-ci d'épouser Wolmar et d'accomplir ainsi la volonté de son père, un procès de castration, car tout rapport avec la femme aimée (sa « possession », comme on se serait exprimé au dix-huitième siècle) sera dorénavant interdit.

Sur le plan diégétique, les composantes de l'intrigue communes aux deux histoires notamment, le rapport entre les deux amants, avant le début de l'histoire (le protagoniste masculin, le philosophe précepteur ; celle féminine, la jeune écolière douée, passionnée, éprise de son amant et sensuelle) ; une dynamique descendante de la réalisation du désir, qui suit un parcours qui procède de la réalisation initiale à l'impossibilité de réalisation successive ; la permanence du sentiment pour son ancien amant chez Julie/Héloïse et le rôle étrangement (car la femme était destinée à être aimée passivement, tandis que les deux jeunes filles décident assez de leur destin, même lorsqu'elles doivent s'opposer aux décisions des amants) actif de celle-ci à l'intérieur du couple ; la promesse d'être unis dans et par la vertu, dont l'idée et la pratique les deux personnages partagent et exercent ensemble (Abélard et Héloïse s'appellent mutuellement sœur et frère « dans le Christ »⁷³⁴).

Ce dernier aspect est particulièrement intéressant, car il entraîne un déplacement du bonheur dans une dimension métaphysique et éternelle, où les deux amants seront libres de s'aimer sans culpabilité et de se réunir (sans devoir se soucier de cette souillure de l'amour qu'est la matérialité du rapport charnel) :

Tu songes par-dessus tout à me plaire, dis-tu : si tu veux cesser de me mettre à la torture, et si tu veux même me plaire souverainement, rejette ces sentiments de ton âme. En les entretenant, tu ne saurais ni me plaire, ni parvenir avec moi à la béatitude éternelle. M'y lasserai-tu aller sans toi, tu qui te declares prête à me suivre même jusque dans les gouffres brûlantes des enfers? Aspire à plus de piété, ne fût-ce que pour n'être pas séparée de moi, tandis que je vais, comme tu le penses, à Dieu ; songe, en entrant dans cette voie, que la béatitude est le but du voyage, et que les fruits de ce bonheur seront d'autant plus doux que nous les goûteront ensemble.⁷³⁵

Et voici ce que dit Julie à Saint-Preux dans la lettre *post mortem* incluse dans celle de Wolmar qui lui raconte les derniers instants de la protagoniste : « Non, je ne te quitte pas, je

⁷³⁴ Héloïse et Abélard, *Lettres et vies*, Paris : Flammarion, 1996 ; Abélard et Héloïse, *Correspondance*, Paris : Gallimard «Folio», 2000 ; Abelardo, *Storia delle mie disgrazie e Lettere d'amore di Eloisa*, Roma : Newton, 1994.

⁷³⁵ Abélard et Héloïse, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 2000, p. 153.

vais t'attendre. La vertu qui nous sépara sur la terre, nous unira dans le séjour éternel. Je meurs dans cette douce attente ».⁷³⁶

Dans l'économie de ces histoires d'amour, la mort devient une condition nécessaire du bonheur et la vertu est à la fois l'obstacle à la réalisation du désir et le sacrifice qui purifie la flamme de la passion.

Celle-ci est toujours associée au sacrifice (le titre choisi par Dorat, *Les sacrifices de l'amour*, ou les épreuves du sentiment, rend bien compte de cette association), surtout au sacrifice des sens, comme l'explique encore Julie à Saint-Preux « tes désirs vaincus seront la source de ton bonheur, et les plaisirs dont tu jouiras seront dignes du ciel même », ⁷³⁷ qui toutefois ose se plaindre de sa condition :

Quel sera donc le prix d'un si pur hommage, si votre estime ne l'est pas, et de quoi me sert l'abstinence éternelle et volontaire de ce qu'il y a de plus doux au monde, si celle qui l'exige ne m'en sait aucun gré ? Certes, je suis las de souffrir inutilement et de me condamner aux plus dures privations sans en avoir même le mérite. Quoi ! Faut-il qu'incessamment mes yeux dévorent des charmes dont jamais ma bouche n'ose approcher ? faut-il enfin que je m'ôte à moi-même toute espérance, sans pouvoir au moins m'honorer d'un sacrifice aussi rigoureux ? [...] Croyez-moi [...] j'ai vaincu deux mois, et vous me devez le prix de deux siècles de souffrances.⁷³⁸

Il existe en effet un décalage dans la perception de la sexualité qui sépare les femmes, gardiennes de la vertu, des hommes, à qui la société permet, voire impose, d'être "ardents". Julie est encore éclairante sur ce point : « mon cœur trop tendre a besoin d'amour, mais mes sens n'ont pas besoin d'amant ».⁷³⁹

Aux héroïnes vertueuses qui s'imposent une conduite irréprochable et se proposent d'épurer l'amour de son aspect physique, font face des héros sensibles, mais pas privés d'un désir franchement physique, qui refusent et se chagrinent d'être réduit à ce genre de rapport. Le chevalier de Versenai s'en plaint amèrement à son aimée :

Mes jours, mes nuits, tous les instants de ma vie sont marqués par une agitation douloureuse, par les tourments d'un amour contraint, et qui renaît toujours plus vif, pour vous être toujours immolé. Les rêves même les plus doux, ne sont que des lueurs rapides qui me replongent plus avant dans l'infortune : une réalité barbare me fait expier... jusqu'à mes songes ; et peut-être voudriez-vous m'enlever encore ces fantômes de mon imagination... Oh ! Si vous saviez ce que je souffre, de

⁷³⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes* Tome II, Paris : Gallimard, 1964, p. 743.

⁷³⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, p. 40.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 48-49.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 51.

combien de larmes secrètes, de soupirs brûlants il me faut payer le triomphe inhumain dont je meurs,
et dont peut-être vous vous applaudissez !... Qu'ai-je promis, ô Dieu ! quel horrible serment ! Aurai-
je la force de le tenir ? quel complot avons-nous fait à l'envie contre les droits de la nature et de
l'amour !⁷⁴⁰

⁷⁴⁰ Claude-Joseph DORAT, *Les sacrifices de l'amour*, Genève : Slatkine, 1996, p. 194-195.

6 La mort de l'amant

En 1773 John Murdoch, traducteur anglais des *Epreuves du sentiment* de Baculard d'Arnaud, avait intitulé son ouvrage *The Tears of Sensibility*.⁷⁴¹

Mortier, qui suggère combien ce choix de traduction montre l'association directe de la capacité de verser des pleurs avec la présence du sentiment, c'est-à-dire d'une certaine typologie d'expression émotionnelle avec une déterminée caractéristique psychologique, la sensibilité, montre que les larmes, dans l'ouvrage de Baculard

« sont devenues [...] l'expression d'une certaine qualité d'âme. Les deux interlocuteurs se situent à un même niveau éthique, où les larmes sont l'indice de la sincérité et la manifestation d'un cœur souffrant. La larme ne supprime pas la parole. Elle ponctue plutôt le discours et lui sert de garant. Mais, très vite, l'émotion étouffe la voix et tient lieu d'argument par sa seule éloquence sensible, au sens étymologique du mot. »⁷⁴²

Le sanglot et toute manifestation larmoyante de la sensibilité, continue Mortier, « suppose toujours [...] que celui qui les verse et celui qui les observe partagent le même code de valeurs »⁷⁴³ et il conclue

En somme, dans le système moral de l'époque, les larmes sont l'expression de l'humanité et [...] elles mettent les « âmes sensibles » sur un pied d'égalité qui transcende les distinctions de classe, d'éducation ou de profession. [...] la sensibilité n'est pas anti-voltairienne ; elle se veut, au contraire, l'illustration vivante d'une philosophie toute tendue vers le destin terrestre d'un homme réhabilité, lavé de tout péché originel, par ses qualités de cœur. Les héros de Baculard, comme ceux de Nivelles de La Chaussée, mais aussi comme ceux du théâtre de Diderot, se rejoignent dans le sublime du pathétique et des larmes.⁷⁴⁴

Roland Mortier a insisté sur l'unité du siècle des lumières et sur le caractère fourvoyant de la division entre raison d'un côté et sensibilité de l'autre. Nous avons essayé de montrer que la sensibilité, pour les hommes du dix-huitième siècle, se présentait comme une qualité riche d'une pluralité de facettes qui trouvait son expression privilégiée dans les larmoiements, les pleurs, les sanglots, les frémissements, voire les évanouissements. Bref,

⁷⁴¹ *The Tears of Sensibility*, Dublin, Milliken, 1773, 2 vol., cit. par Roland MORTIER, « Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment : Baculard d'Arnaud, Diderot, Ballanche », *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 312-320, p. 313.

⁷⁴² Roland MORTIER, « Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment : Baculard d'Arnaud, Diderot, Ballanche », *op. cit.*, p. 314-315.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 315.

⁷⁴⁴ Roland MORTIER, *op. cit.*, p. 317.

dans toute cette complexe gestuelle larmoyante que rapproche l'esthétique romanesque de celle théâtrale et iconologique.

Vers la fin du siècle la représentation pathétique dans le roman sentimental connaît un infléchissement sombre, voire, parfois, macabre. Nous avons regroupé dans ce chapitre des scènes représentatives de cet assombrissement des larmes et du pathétique masculins.

La mort des amants présente des scènes variées, adaptées à l'économie diégétique des romans et représentant des nuances différentes du pathétique, distantes de ce pathétique attendrissant et intime qu'on a vu à l'œuvre dans *Sir Charles Grandison* et dont un souvenir sera retrouvable dans certains passages des romans de Jane Austen.

Le pathétique représenté dans certaines de ces scènes peut se rapprocher de ce que Sophie Marchand nomme « pathétique spectaculaire »⁷⁴⁵, « réservé aux événements extraordinaires ou violents »⁷⁴⁶ et qui « s'inscrit dans la lignée du tragique »⁷⁴⁷ se situent dans ce groupe les morts de Montauban dans *Julia de Roubigné*, de Werther et de Jacopo Ortis, tous les deux suicide et, par son caractère violent, la mort de Lovelace qui sera reprise par Laclos dans *Les liaisons dangereuses* lors de la mort, toujours en duel, de Valmont.

Une nuance ultérieure de la représentation des amants sentimentaux apparaît ici, celle de l'amant pastoral, de l'homme de la nature dont l'amour et la vie sont condamnés au contact avec la société civilisée. Dans ces romans, essentiellement *Paul et Virginie* et *Il sepolcro sulla montagna*, la représentation de la mort des amants penche vers le pathétique élégiaque. Les tons sont ici plus nuancés et la représentation est apaisée par rapport aux scènes sanglantes du groupe précédent.

Cependant, des caractéristiques communes peuvent être retrouvées dans toutes les narrations de la fin des protagonistes masculins. L'atmosphère sombre dans laquelle baignent parfois les intrigues, l'exaltation de la souffrance et le goût pour les scènes pathétiques amènent à des conclusions qui rappellent la brièveté de la vie, l'inutilité des actions humaines et la vanité du monde terrestre et, des tableaux mélancoliques s'engendrent de cette veine moraliste qui parcourt la diégèse au fil des pages.

⁷⁴⁵ Sophie MARCHAND, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009, p. 191-192.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ *Ibid.*

La mélancolie est en effet la nouvelle protagoniste de la scène et se présente dans une variété de tons qui vont de cette douceur mélancolique voire, parfois, lugubre, qui est à la fois un héritage des méditations sur le thème du siècle précédent et, plus en général, une caractéristique du christianisme post-tridentin, jusqu'aux accès nosématisés d'un Werther incapable de pleurer ou d'un Ortis qui ne voit plus aucun sens à la vie et s'enfonce dans la lecture de l'Ecclésiaste.

Les scènes qui évoquent les *vanitas* picturales du XVII^e siècle sont fréquentes et représentent, au niveau symbolique, un courant sombre d'exaltation de la douleur qui, en passant par Loaisel de Tréogat,⁷⁴⁸ arrivera jusqu'à Chateaubriand.

Tous ces amants ne semblent qu'aspirer à la mort et confirmer, par ce choix de mourir, l'immensité d'un sentiment indicible qui les accable et qui a ses racines dans l'exaltation de la souffrance qui imprègne l'imaginaire de la culture chrétienne pendant ce dernier tiers du siècle, comme le rappelle Mortier,⁷⁴⁹ qui relève aussi la fréquence des manifestations des thèmes du *memento mori* et du *pulvis es et in pulvere reverteris* chers à la doctrine chrétienne.⁷⁵⁰

Le désir de mourir, et la représentation de la mort, s'accompagnent toujours en effet d'une symbolique et d'images tirées de cet imaginaire : Ortis, qui traduit certains passages de la Bible les jours qui précèdent son suicide, le rappelle au lecteur à plusieurs reprises, lorsqu'il parle du « fatale e insieme dolcissimo desiderio di morte »⁷⁵¹ auquel il ne promet pas de réussir à résister. Foscolo laisse exprimer à plusieurs reprises la fascination de son personnage pour la mort et qualifie, sous la plume de Jacopo, le désir de mort de « nécessaire et très doux à la fois » : « Tu ti se' pur avveduto come alle volte il desiderio di

⁷⁴⁸ La question des rapports entre les deux écrivains a été l'objet de nombreuses études et discussions. Probablement complice la commune origine bretonne des deux écrivains, le rapprochement entre Florello de Loaisel et Atala et René de Chateaubriand a été souvent repris. Fernand BALDENSBERGER, « Un prédécesseur de René en Amérique », *Revue de philologie française* 15 (1901), p. 229-234 ; Michel DELON, « Vision du monde 'préromantique' dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogat », *La Bretagne littéraire au dix-huitième siècle, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 83 (1976), p. 829-838 ; René GODENNE, « Loaisel de Tréogat et Chateaubriand », *La Bretagne littéraire au dix-huitième siècle, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 83 (1976), p. 839-845 ; Émile HENRIOT, « Loaisel de Tréogat ou le précurseur oublié » [1927], *Courrier littéraire, XVIII^e siècle*, Paris, A. Michel, 1962, II, p. 267-273.

⁷⁴⁹ Roland MORTIER, « Sensibilité néo-classique ou pré-romantique? », *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIII^e siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 285-294, p. 290.

⁷⁵⁰ Roland MORTIER, « Sensibilité néo-classique ou pré-romantique? », op. cit., p. 289.

⁷⁵¹ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 89.

morire è necessario insieme e dolcissimo; ed eloquente fin anche sul labbro di una fanciulla impazzata ». ⁷⁵² Et aussi :

« Ma io te lo confesso : mi compiaccio delle mie infermità : io stesso palpo le mie ferite dove sono più mortali, e cerco d'esulcerarle, e le contemplo insanguinate— e mi pare che i miei martirj rechino qualche espiatione alle mie colpe, e un breve refrigerio a' dolori di quella innocente ». ⁷⁵³

6.1 Les amours pastorales

6.1.1 Mourir de chagrin : Paul et Virginie

Parmi les amant qui se promettent de se rejoindre dans le monde céleste et de réaliser leur bonheur dans une vie meilleure que la présente, le premier (et l'unique) à suivre son aimée est Paul, tendre et naïve figure de l'amant pastoral que la corruption de la société n'a pas encore (et n'arrivera jamais, les circonstances étant données) atteint.

Si la mort de Virginie est montrée avec la complaisance qui est habituelle aux auteurs sentimentaux du siècle, celle de Paul est comprise dans un espace diégétique vraiment très restreint : « Paul mourut deux mois après la mort de sa chère Virginie, dont il prononçait sans cesse le nom ». ⁷⁵⁴

C'est tout ce que le lecteur apprend des circonstances de la mort du jeune homme. Aucun détail sur les manières, les lieux, le moment du jour, les funérailles. Rien.

Ce manque de souci de réalisme est toutefois compensé par une certaine abondance de psychologie dans la narration des derniers jours du malheureux jeune homme.

Après la mort de Virginie, dont les funérailles lui ont été cachées (on se rappellera que Paul a risqué mourir en se jetant héroïquement à la mer pendant la terrible tempête qui a fait chavirer et couler le vaisseau sur lequel voyageait Virginie) Paul refuse toute élaboration du deuil et toute consolation de la part de ses amis : il tombe dans une mélancolie sombre, au sens clinique du mot : ⁷⁵⁵ « Au bout de trois semaines, Paul fut en état de marcher ; mais son

⁷⁵² Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, op. cit., p. 65.

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 89-90.

⁷⁵⁴ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier, 1964, p. 225.

⁷⁵⁵ Notamment, le problème du mélancolique est de ne pas pouvoir élaborer le deuil et de vivre la mort (ou l'abandon, ce qui, psychologiquement, vaut le même) de l'autre comme une mort de soi-même. Cfr. S. Freud, *Lutto e melanconia*, in *Id., Opere*, vol. 8, (1915-1917), Torino : Bollati Boringhieri, 1980.

chagrin paraissait augmenter à mesure que son corps reprenait des forces. Il était insensible à tout ; ses regards étaient éteints, et il ne répondait rien à toutes les questions qu'on pouvait lui faire ».⁷⁵⁶

Le récit du comportement du jeune homme après le deuil dû à la mort de Virginie permet de saisir une caractéristique du pathétique de la fin du siècle : sa proximité avec la mélancolie et une forme nosématique d'expression de la douleur.

Dans la dimension même du récit, l'état du jeune homme est perçu comme un état de maladie. L'impuissance des personnages face à la fatalité du déclin de la santé de l'infortuné contribue à l'effet pathétique sur le lecteur : « Le chirurgien du gouverneur, qui avait pris le plus grand soin de lui et de ces dames, nous dit que, pour le tirer de sa noire mélancolie, il fallait lui laisser faire tout ce qu'il lui plairait, sans le contrarier en rien ».⁷⁵⁷

Le vieux narrateur, qui est le seul à pouvoir s'occuper du malheureux jeune homme, décide de suivre le conseil du médecin.⁷⁵⁸

Les scènes qui suivent montrent la complaisance dont la fin du siècle fait preuve pour la douleur et les états mélancoliques. Le lecteur se trouve à suivre, avec le narrateur, Paul dans ses pèlerinages dans les lieux sacrés de son amour.

D'abord, le jeune homme s'agenouille pour prier aux pieds de quelques bambous, ce que le narrateur interprète comme un signe du retour de sa raison.⁷⁵⁹

Ensuite, Paul commence un véritable itinéraire de la douleur et parcourt tous les lieux qui lui rappellent Virginie pour y pleurer à son aise et soupirer vainement le nom de l'aimée morte. Les larmes qui coulent et la distance entre un passé de bonheur et un présent extrêmement malheureux transforment les lieux mêmes et confèrent à la scène un pathétique sombre, mélancolique, funèbre : « tous les lieux qui lui rappelaient les inquiétudes, les jeux, les repas, la bienfaisance de sa bien-aimé [...] firent tour à tour couler ses larmes ; et les mêmes échos qui avaient retenti tant de fois de leurs cris de joie communs ne répétaient plus maintenant que ses mots douloureux : “Virginie ! Ô ma chère Virginie !” ».⁷⁶⁰

⁷⁵⁶ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 211-212.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 212.

⁷⁵⁸ *Ibid.*

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 212-213.

⁷⁶⁰ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 213-214.

Conscient que « *nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria* », ⁷⁶¹
(« persuadé que le sentiment de nos maux redouble par le souvenir de nos plaisirs ») et voyant la santé de Paul s'affaiblir de jour en jour, le narrateur s'efforce d'abord de distraire le jeune héros en l'éloignant de ces lieux, après il cherche « d'attaquer sa passion en elle-même ». ⁷⁶²

À ce point un objet qui est présent dans tous les romans et qui est le symbole même de l'amour « en absence » apparaît : « et voilà le portrait que vous lui aviez donné, et qu'en mourant elle portait sur son cœur, dont les derniers mouvements ont encore été pour vous. [...] je présentais alors à Paul le petit portrait qu'il avait donné à Virginie, au bord de la fontaine des Cocotiers ». ⁷⁶³

Les larmes surviennent aux yeux de Paul, sans pourtant pouvoir en sortir, et un discours de consolation, à la fois d'allure stoïcienne et chrétienne, s'insère dans la narration : « À cette vue, une joie funeste parut dans ses regards. Il saisit avidement ce portrait de ses faibles mains, et le porta sur sa bouche. Alors sa poitrine s'oppressa, et, dans ses yeux à demi sanglants, des larmes s'arrêtèrent sans pouvoir couler ». ⁷⁶⁴

Les larmes s'arrêtent dans les yeux « à demi sanglants » de Paul et ne s'écoulent plus comme au début, presque à signifier un point d'intensité de la douleur qui ne peut plus être exprimée, que même les larmes n'ont plus le pouvoir de rendre.

La « joie funeste » qui paraît dans les yeux du personnage l'éloigne du pathétique des premières pages du roman autant que de celui que nous avons rencontré auparavant ; aucun attendrissement ne survient ici à soulager l'âme opprimée, aucune larme ne vient alléger dans le partage le poids de l'angoisse face à la mort de la personne aimée.

Le discours que l'auteur insère ici plutôt qu'interrompre la diégèse, en donne le ton et porte au plein jour la morale profondément pessimiste du roman : la mort est la cessation de toute douleur, le bonheur éternel (« la mort, mon fils, est un bien pour tous les hommes, elle est la nuit de ce jour inquiète qu'on appelle vie ») et la vie est une épreuve.

⁷⁶¹ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Inferno*, V, 121-123. ce sont les mots avec lesquels Francesca da Rimini commence le célèbre récit de son amour avec Paolo après la question du poète.

⁷⁶² BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 213-214.

⁷⁶³ *Ibid.*

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 215-216.

Bernardin de Saint-Pierre semble ici se souvenir des messages que, *post mortem*, les héroïnes des romans précédents (Clarisse et, surtout, Julie) ont transmis à leurs partenaires. Dans la visée de convaincre Paul à ne pas abrégier sa vie, le narrateur se fait le porte-parole de Virginie.

C'est elle, il affirme, qui, par la bouche du vieil homme, s'exprime ainsi, en exhortant Paul à mériter le paradis pour se réunir avec elle dans un bonheur éternel : « Soutiens donc l'épreuve qui t'est donnée, afin d'accroître le bonheur de ta Virginie par des amours qui n'auront plus de terme, par un hymen dont les flambeaux ne pourront plus s'éteindre ». ⁷⁶⁵

Mais Paul, en amant déjà romantique, subit l'envoûtement de la mort, succombe au malheur avec une sorte de complaisance voluptueuse : sa logique transforme la tentative de consolation du vieux narrateur en une exhortation au suicide. La métaphore qui rend cet état d'âme est remarquable et ramène le lecteur dans l'univers aquatique qui se répand dans tout le texte :

Puisque la mort est un bien, et que Virginie est heureuse, je veux aussi mourir pour me rejoindre à Virginie. Ainsi mes motifs de consolation ne servent qu'à nourrir son désespoir. J'étais comme un homme qui veut sauver son ami coulant à fond au milieu d'un fleuve sans vouloir nager. La douleur l'avait submergé. ⁷⁶⁶

L'image est forte et évoque une liquidité qui parcourt tout le roman, qui en trempe les moments principaux, qui en constitue la matière même : la douleur l'avait submergé ; les larmes qui ont été versées du début, sinon bien avant l'ouverture de l'histoire (par les deux mères dont le passé en est un d'abandon et d'émargination, de tristesse et de renonce), paraissent couler ici toutes ensemble et se réunir dans un océan de douleur calme, comme calme est maintenant la mer (élément aquatique qui revient toujours) qui a tué Virginie.

Rentré chez les deux mères, le narrateur est mis à part d'un rêve que chacune d'elles (deux femmes pas superstitieuses, il précise) a fait :

« O mon bon voisin ! Il m'a semblé, cette nuit, voir Virginie vêtue de blanc, au milieu de bocages et de jardins délicieux. Elle m'a dit : Je jouis d'un bonheur digne d'envie. Ensuite, elle s'est approchée de Paul d'un air riant, et l'a enlevé avec elle. Comme je m'efforçai de retenir mon fils, j'ai senti que

⁷⁶⁵ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 223.

je quittais moi-même la terre, et que je le suivais avec un bonheur inexprimable. Alors j'ai voulu dire adieu à mon amie ; aussitôt je l'ai vue qui nous suivait avec Marie et Domingue. »⁷⁶⁷

Autre image d'une grande force poétique, le rêve prophétique qui annonce la mort des personnages contribue à relier ce monde avec l'autre et à renforcer l'idée de l'existence d'un bonheur éternel, plus sûr et plus durable que celui que la divinité octroie aux êtres humains sur terre.

La présence constante de l'eau, élément de purification par excellence,⁷⁶⁸ et à la fois de la mort, vécue aussi comme purification des peines et des possibilités de faillite et de faute de la vie, nous invite à lire cette fable de l'amour pur que Bernardin de Saint-Pierre a tirée de l'inspiration rousseauiste dans toute sa valeur d'*exemplum*, presque d'allégorie de l'ascension de la vertu, une « vertu pure et inaltérable » qui semble vouloir symboliser le besoin de certitude du siècle, au sein d'un monde en permanent changement.

« Je suis pure et inaltérable comme une particule de lumière, et vous me rappelez dans la nuit de la vie ! »⁷⁶⁹ s'exclame Virginie par la bouche du consolateur de Paul, en opposant avec une image religieuse (la lumière céleste) un état de bonheur céleste aux tempêtes du hasard qui président à l'existence des choses humaines.

6.1.2 *Alfonso, ou la mort des bergers*

La reprise par Giambattista Giovio du modèle rousseauiste à travers Bernardin de Saint-Pierre ne va pas sans rappeler le roman pastorale plus classique : *Daphni et Chloé* de Longus.

Témoignant des inquiétudes suscitées par le nouvel modèle familial et des incertitudes qui en entourent la mise en place, le roman présente au lecteur un couple de jeunes personnes innocentes, qui, enfants de deux familles voisines, ont passé leur enfance comme frère et sœur et, une fois adultes, ont connu ces mutations de sentiment chères à l'époque qui consistent en un glissement de l'affection fraternelle à l'amour tendre.⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁶⁸ Gaston BACHELARD, *L'eau et les Rêves*, Paris : José Corti, 1942, p. 153 et ss.

⁷⁶⁹ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 221-222.

⁷⁷⁰ Nous devons cette réflexion à la communication de M. Christophe Martin, « L'inceste dans l'anthropologie et l'imaginaire rousseauistes », dans le cadre du séminaire « L'inceste : filiations, transgressions, identités (XVI^e-XVIII^e siècle) », organisé par l'Institut d'Histoire de la Pensée Classique de l'ENS de Lyon et l'Université Jean Monnet de Saint-Etienne.

Alfonso, figure d'amant pastoral comme Paul, expire avant son aimée Luigia, qui mourra d'amour pour lui, en renversant le modèle de Bernardin de Saint-Pierre.

La mort est racontée, exactement comme dans *Paul et Virginie*, par un vieillard qui a cependant un rôle bien différent dans l'économie diégétique de l'histoire : il est le père de Luigia, à cause duquel elle a été promise à un homme riche qu'elle n'aime pas, et arrachée des bras de « son frère » Alfonso, que le désespoir conduira à une forme violente de suicide.

Le thème de la corruption menée par la culture dans un état de nature qui en est un de bonheur est représenté ici par le même expédient narratif : le père de Luigia, ainsi que Mme de la Tour, espère donner à sa fille un avenir heureux et riche, qu'elle n'aura jamais avec Alfonso, pauvre autant, sinon plus, qu'elle ; il la promet dans ce but à un riche homme de la ville. Les valeurs de la société corrompue remplacent dans ce choix celles de la nature et la catastrophe ne peut donc pas tarder à venir.

L'éloignement de Luigia du lieu naturel sous-entend le danger et la mort, semble suggérer l'auteur.

Comme Virginie l'avait expliqué à Paul, Luigia l'explique à Alfonso : l'obéissance filiale prime sur l'amour, car elle est le premier devoir d'un bon chrétien, ainsi que le curé le lui a appris : « Sappi che consultai il curato, il più degno dei nostro contorni. Ei m'inculcò che il dovere primo è d'obbedire ai parenti ; mi disse, meglio esser morire, che trasgredirne i comandi. Ne morirò io veramente, Alfonso, morronne... ». ⁷⁷¹

Et autant que Paul, Alfonso saisit du message le sens le plus funèbre : « *Dunque venisti tu qui per insegnarmi che io morir devo teo ?* ». ⁷⁷²

Dans ce moment, face à la décision irrévocable de Luigia, Alfonso est pris par le même désir que Rousseau éprouvait à Meillerie, lors de sa promenade sur le lac avec Julie/Mme Wolmar, avec cette différence, qu'il essaie de traduire en acte son désir :

Ma già la di lui desolazione era al colmo. Alza fieramente la testa, la guarda, i muscoli del di lui volto eran contorti da una feroce convulsione, indi a lei corre, e con orrido strido : “Moriama,” e strettala fra le braccia se la reca tremante, semiviva all'orlo del profondo precipizio vicino, abisso

⁷⁷¹ Giovambattista GIOVIO, *Il sepolcro sulla montagna*, in *Alcune prose del conte Giambatista Giovio*, Milano : Silvestri, 1824, p. 158. Toute traduction de ce roman est personnelle. Sache que j'ai consulté le curé, le plus digne des alentours. Il m'a appris que le premier devoir et d'obéir aux parents ; il m'a dit qu'il est mieux de mourir que d'en transgresser les ordres. J'en mourrai vraiment, Alfonso, j'en mourrai...

⁷⁷² *Ibid.* Donc tu es venue ici pour m'enseigner que je dois mourir avec toi ?

veramente spaventevole : già v'era, già... [...] già stava per lanciarsi giù insieme, poi soffermasi ad un colpo. "Ahi, che fo io, grida, che fo ?" Gli si rizzano sulla fronte i capegli, e suda, e gela.⁷⁷³

La scène qui suit prend des tons plus tendres jusqu'à l'arrivée du père de Luigia (le narrateur) qui éloigne sa fille du pauvre jeune garçon, qui, resté seul, « stette attonito, immobile »⁷⁷⁴. Luigia et son père s'étant éloignés, une solitude immense entre en scène, dans l'âme du malheureux pasteur : « Quando ei ci perdetto di vista, rientrò in sé stesso, e trovossi solo nell'universo. »⁷⁷⁵

Ici encore on voit revenir la métaphore aquatique pour signifier la douleur : « Il cordoglio non ebbe più argine. Quei luoghi, le vive memorie delle innocenti sue gioie, la dolorosa fatal perdita l'immersero nel più mortale abbattimento. [...] Tutto era pieno di dolci un tempo, or crudeli memorie ».⁷⁷⁶

Alfonso, en parcourant des lieux qui ne parlent que de son bonheur passé (comme Paul, d'ailleurs, car l'espace de ces deux romans est un lieu de la mémoire, doué de connotations affectives précises et douloureuses), prend conscience de la perte de toute possibilité de bonheur. L'amertume de cette prise de conscience est représentée par l'opposition cruelle entre deux différentes valeurs de la locution "*per sempre*" (pour toujours/à jamais) dans l'opposition suivante : « S'avvenne della scorza d'un albero, in cui Luigia avea inciso il seguente detto : "*Noi ci amiamo, ed è per sempre*". Queste parole lo scossero. Alzò la testa languida, *ed è per sempre*, ripeteva egli, *per sempre*. Io l'ho perduta, perduta l'ho *per sempre* ».⁷⁷⁷

⁷⁷³ Giovambattista GIOVIO, *op. cit.*, p. 159. Mais son désespoir était déjà au comble. Il lève la tête avec fierté, la regarde, les muscles de son visage étaient tordus par une convulsion féroce. Alors il court à elle, et avec un cri horrible : « Mourons », et l'ayant prise dans ses bras l'amène tremblante, à demi morte sur le bord du profond abîme proche de là, abîme vraiment épouvantable : il y était déjà, déjà... [...] déjà il allait s'élancer dans le gouffre avec elle, puis il s'arrête d'un coup. "Ah, que fais-je, crie-t-il, que fais-je ?" Les cheveux se hérissent sur son front, et il sue, et son sang se glace dans ses veines.

⁷⁷⁴ *Ibid.* Il resta ébahi, immobile.

⁷⁷⁵ *Ibid.* Lorsqu'il nous perdit de vue, il rentra en soi-même et se trouva tout seul dans l'univers.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p.160. La douleur n'eut plus de borne. Ces lieux, les souvenirs vivant de ses joies innocentes, la perte douloureuse et mortelle le plongèrent dans le plus profond abattement. [...] Tout était plein de souvenirs, autrefois doux, aujourd'hui cruels.

⁷⁷⁷ Giovambattista GIOVIO, *op. cit.*, p. 160. Il se souvint de l'écorce d'un arbre, où Luigia avait gravé les mots suivants : "Nous nous aimons, et c'est pour toujours". Ces mots le troublèrent. Il leva la tête languoureuse, et c'est *pour toujours*, il allait en répétant, c'est *pour toujours*. Je l'ai perdue, perdue *pour toujours*.

Les mêmes mots qui indiquaient autrefois l'espoir des amants se réfèrent maintenant à l'étendue infinie de la douleur ; Alfonso n'arrive pas à soutenir cette vérité qui le frappe et le décide à un geste extrême.

Le narrateur, qui en est le principal responsable, le raconte ainsi : « Oh giorno terribile, giorno di lutto, giorno per me d'eterno rimorso ! Ahi ve lo lanciai io, io ! L'infelice giovane corre al ciglion della balza, e gittasi giù ! ». ⁷⁷⁸

Toutefois, le jeune malheureux ne meurt pas, parce que des buissons le retiennent, ce qui lui permet d'avoir « *the literary luxury of a protracted death in bed* » ⁷⁷⁹, expression utilisée par David Marshall à propos de la mort de Julie, qui y voit l'envie, de la part de l'auteur, de construire un tableau pathétique à la Greuze. On pense que l'intuition de Marshall soit tout à fait juste et qu'ici, comme dans la *Nouvelle Héloïse*, l'auteur ait cédé au goût pour le pathétique de toute l'époque.

De la sorte, le moment de la mort est différé et permet la création d'une série de scènes qui répondent bien à ce goût pour le tableau qui a joué un rôle fondamental dans la formation et l'expression de l'imaginaire pathétique romanesque. ⁷⁸⁰

D'abord, une image forte et qui évoque la mort du Christ se présente aux yeux du lecteur : Alfonso est précipité, n'est pas mort, mais « Tutto il viso per gli spinai era in sangue » ⁷⁸¹

À la description de l'état physique s'alterne celle de l'état psychique du personnage : « Restò lungo tempo senza sentimenti, poi ricuperati i sensi apprese ancor più la disgrazia di non essere morto ». ⁷⁸²

Tandis qu'il cherche à se relever de sa chute, malgré le sang qui lui coule sur le visage et d'une cuisse, Alfonso ressent sa douleur et conçoit quelques espoirs vains, qui rappellent

⁷⁷⁸ *Ibid.*, Ô jour terrible, jour de deuil, jour pour moi de remord éternel ! Ah, c'est moi qui l'y ai jeté, moi ! le malheureux jeune homme court au bord du gouffre, et il s'y jette !

⁷⁷⁹ David MARSHALL, *Fatal Letters Clarissa and the Death of Julie*, in *Id.*, *The Frame of art Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 91-126 ; 226-235, p. 94.

⁷⁸⁰ Anne COUDREUSE, *Le goût des larmes au XVIIIème siècle*, Paris : PUF, 1999, p. 116, dans le commentaire à l'article 'Pathétique' des *Éléments de littérature* de Marmontel, écrit : on pourrait, dans la logique de Marmontel, assimiler le tableau à une narrativisation du coup de théâtre, coulé désormais dans la durée romanesque et dans une structure inédite de répétition ; il s'agirait d'une dilatation romanesque de l'intensité théâtrale, le point limite où le roman pourrait basculer dans le théâtre. Le tableau donne une forme à la durée romanesque.

⁷⁸¹ Giovambattista GIOVIO, op. cit., p. 161. Tout son visage était sanglant à cause des ronces.

⁷⁸² *Ibid.* Il demeura longtemps sans conscience, ensuite, une fois ses sens récupérés, il comprit encore plus le malheur de n'être pas mort.

les idées de Pamela dans la scène du lac dans la propriété de Mr B. La jeune fille, avait conçu l'espoir d'émouvoir par sa mort ses persécuteurs et d'être source de regret et repentir pour Mr B. et Mrs Jervis ; Alfonso espère que, voyant sa profonde douleur et apprenant son geste désespéré, le père de Luigia puisse être ému et changer d'avis sur les noces de la jeune fille. Et comme Pamela, Alfonso se repent de son geste et d'avoir péché contre la providence divine, qui se montre ici miséricordieuse :

Il suo cuore stritolato dal dolore, gemette incerto tra la vita e la morte. L'amor riprese i suoi diritti, e lusingollo che forse il genitor di Luigia, sapendo il di lui caso, potesse cangiarsi prima del morir suo ; poi, volto Alfonso a sentimenti più eccelsi, alzò al ciel gli occhi, e con intenso rammarico domandò al Creatore perdono del pazzo ardir suo, della sua disperazione, e senti al fondo che manca di vero coraggio il suicida. La misericordia dell'Ente supremo fece scendere il balsamo della consolazione sulle di lui piaghe.⁷⁸³

Après, il s'adresse à Dieu (*a sentimenti più eccelsi*) et demande pardon au créateur (dans un geste qui ne va pas sans rappeler l'image du Christ qui, mourant, invoque le pardon du Père sur l'humanité).

Le jour tourne à sa fin et Alfonso commence à penser à ses parents, et à s'inquiéter de leur inquiétude. La scène change, il est déjà nuit et le lecteur est introduit chez les pauvres parents qui, n'ayant pas vu rentrer leur fils, manifestent leur inquiétude chacun à sa manière : « Frattanto il desolato Vincenzo ondeggiava incerto tra mille pensier funesti ; la di lui sposa, pure angosciosamente sospirava sull'assenza di Alfonso ».⁷⁸⁴

Le père sort finalement avec son chien Lesbino pour chercher le fils. L'atmosphère sombre de la nuit accroît le pathétique de la scène et semble vouloir représenter l'état intérieur du pauvre père, perdu dans les ténèbres du doute ; l'usage du paysage, reprise des épanchements rousseauistes dans *Julie*, pressent déjà l'ère romantique :

L'universal silenzio, il fitto buio addoppiavano al cuore del buon padre i neri presentimenti. Egli or su per un dirupo, or giù per una valletta, e talora sbagliando i sentieri, giunge finalmente alla vetta,

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 161. Son cœur écrase par la douleur gémit incertain entre la vie et la mort. L'amour reprit ses droits, et le flatta que peut-être le père de Luigia, en connaissant sa situation, pourrait changer avant sa mort ; puis, s'étant tourné à des sentiments plus élevés, il leva les yeux au ciel, et avec un vive repentir demanda pardon à Dieu de sa folle hardiesse, de son désespoir, et comprit qu'au fond le suicide n'a pas de vrai courage. La miséricorde de l'Être suprême fit descendre sur ses plaies le baume de la consolation.

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 162. Entretemps Vincenzo désolé balançait incertain parmi milles pensées funestes ; son épouse, elle soupirait aussi avec angoisse sur l'absence d'Alfonso.

visita la capanna, apre or qua, or là la vigil lanterna, tende l'orecchio, ma nulla ode in quelle tenebre mute.⁷⁸⁵

Ce seront finalement les chiens (attributs des bergers) qui aideront Vincenzo à trouver Alfonso : Lesbino s'élance sur Melampo qui lèche les mains du vieillard et le conduit au lieu où son fils mourant git.⁷⁸⁶

Quale spettacolo ! Credette in sulle prime che quel giacersi del caro figlio fosse un effetto d'insuperabile malinconia, poi vistone il viso tutto lordo di sangue, corse gli un gelo per le ossa, ma l'amor rinimandolo curvasi il desolato padre sul corpo diletto, ed Ahi, figlio, disse ben tre volte, figliuol mio, perché hai così tu fatto verso noi... ! La tue madre dolente... ed ecco io tuo padre... !⁷⁸⁷

Après le récit de la cruauté du père de Luigia (« *il feroce racconto* »)⁷⁸⁸, « *un fiume pioveva giù dagli occhi di Vincenzo* », ⁷⁸⁹ qui, après avoir rappelé à son fils le grand amour qu'il a pour lui (« *Figlio infelice, e non ti restava forse il cuor di tuo padre ?* »⁷⁹⁰) et s'étant de la sorte opposé à la cruauté de l'autre figure paternelle (celle du narrateur, qui toutefois ira se repentir et s'aperçut pendant le récit de ses torts : « *Oh spettacolo laceratore... ! Ed io... io empio non sentivo le voci della natura !* »⁷⁹¹) soupire et prend son fils sur ses épaules en évoquant et à la fois renversant le modèle virgilien d'Énée qui porte sur ses épaules son père Anchise.⁷⁹²

La scène d'intérieur nous présente la mère dans une attitude d'un extrême pathétisme, qui ne va pas sans rappeler certaines représentations de la Pietà, ou la Vierge se penche sur le corps du Christ mort : elle « *gli pende sopra con le braccia spalancate, come se quasi il potesse rianimare col fiato* », ⁷⁹³ après quoi le père court chercher un médecin.

⁷⁸⁵ *Ibid.* Le silence universel, l'obscurité profonde redoublaient les pressentiments funestes dans le cœur du bon père. Mais finalement, tantôt grimant sur un précipice, tantôt passant par une étroite vallée, parfois se trompant de chemin, il joignit au sommet, visite le hameau, allume, tantôt ici, tantôt là, la lanterne vigile tend l'oreille, mais il n'entend rien dans ces ténèbres muettes.

⁷⁸⁶ Giovambattista GIOVIO, op.cit., p. 162.

⁷⁸⁷ *Ivi*, p. 163. Quel spectacle ! Il crut d'abord que cette posture du cher fils fût un effet de l'insurmontable mélancolie, ensuite, en ayant vu le visage tout ensanglanté, un frisson glacé courut dans ses os, mais l'amour le ranimant, le père désolé se penche sur le corps aimé, et Ah, mon fils, dit-il pour bien trois fois, mon cher fils, pourquoi as-tu fait une chose pareille contre nous... ! Ta mère douloureuse... et voici, moi, ton père... !

⁷⁸⁸ *Ibid.* Le funeste récit.

⁷⁸⁹ *Ibid.* Un fleuve s'écoulait des yeux de Vincenzo.

⁷⁹⁰ *Ibid.* Fils malheureux, et ne te restait-il pas le cœur de ton père ?

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 164. Oh spectacle déchirant ! Et moi... moi cruel n'entendais-je pas les voix de la nature !

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.* Elle est penchée sur lui les bras grandes ouvertes, comme se elle pouvait le ranimer par son haleine [...]

Bien que le pronostique de celui-ci soit positif, après trois jours d'agonie, Alfonso, dont on espère la guérison, entend la conversation entre les siens et le médecin, qui n'est pas instruit de son amour pour Luigia. Objet de la conversation est le mariage du chevalier Curtoni (et de Luigia). Les parents, qui craignent pour la santé du moribond, cherchent à s'écarter avec le médecin pour empêcher à Alfonso de saisir la conversation...

Ma il colpo era fatto. Quelle parole squarciarono il cuor d'Alfonso, ei volse il capo sull'origliere [...] alzò gli occhi al cielo, non parlò più. Il male andò peggiorando a gran passi. [...] i genitori stavano immobili alle sponde del letto. Alfonso talor li guardava, talor fermava gli occhi immobili sull'immagine sagra del Redentore, ed una volta sola parlò ; ei disse : “*Vedrolla, vedrolla in cielo. Ivi non saran disgiunti fratello e sorella !*”⁷⁹⁴

Le pathétique de l'état d'Alfonso est accru par la présence des parents en spectateurs impuissants face à la mort qui avance et par le recours du mourant à la divinité (la permanence du christianisme est remarquable, comme elle l'était chez Bernardin de Saint-Pierre) ; encore une fois, l'image du bonheur est décalée, reculée dans un au-delà céleste et utopique, qui la valeur d'eschatologie chrétienne que la scène sous-entend. L'injustice du monde terrestre sera compensé par le bonheur éternel et par la justice divine, qui n'osera séparer « *fratello e sorella* ».

Mais la représentation exige qu'un dernier spectateur soit présent à cette scène, pour compléter le tableau de la douleur : vers la minuit, Luigia arrive chez Vincenzo pour voir Alfonso le jour avant ces noces auxquels elle espère encore se soustraire : « *Padre, salvatemi, o son perduta. Domani vogliono... ma io mi salvo presso mio fratello... dov'è mio fratello, dov'è ? Ma voi piangete, dov'è ?* »⁷⁹⁵ Vincenzo la conduit dans la chambre du mourant :

⁷⁹⁴ Giovambattista GIOVIO, *op. cit.*, p. 166. Mais le coup était donné. Ces mots déchirèrent le cœur d'Alfonso, il tourna la tête sur son oreiller... [...] il leva les yeux au ciel, et se tut. Le mal empira très vite. [...] les parents demeuraient immobiles aux bords du lit. alfonso tantôt les regardait, tantôt fermait les yeux immobiles sur l'image sacrée du Rédempteur, et une fois seul il parla ; il dit : “Je la verrai, je la verrai au ciel. Là-bas le frère et la sœur ne seront pas séparés !

⁷⁹⁵ *Ibid.* Père, sauvez-moi, ou je suis perdue. Demain ils veulent... mais je viens me sauver chez mon frère... où est-il, mon frère, où est-il ? Mias vous pleurez, où est-il ?

“Alfonso, Alfonso... ! che veggo... !” Udi il moribondo quelle voci, che tanto sapevan la via del suo cuore, riapri gli occhi egri, già nuotanti nell’ultimo sonno ; tentò dirle una parola di rassegnazione, e spirò.⁷⁹⁶

La succession de tableaux narrant la mort d’Alfonso s’arrête ici, sur ce tableau d’intérieur qui offre au lecteur un spectacle pathétique et attendrissant selon le goût de l’époque.

Le pathétique amoureux se surimpose et se mélange, dans ce bref roman, au pathétique familial et trouve son ressort principal dans cette idée de nature qui était un des principaux moteurs de la représentation larmoyante. Les noms utilisés par les deux jeunes gens pour se référer l’un à l’autre, et qui sont chargés d’une très forte connotation affective, “sœur” et “frère”, dénotent cette dimension, présente aussi dans *Paul et Virginie*, ambiguë et à la fois « innocente », où le sentiment d’amour se pose au-delà des lois de la société corrompue et corruptrice. La valeur incestueuse des noms de “frère” et “sœur” dans le rapport amoureux est négligée au nom de ce sentiment naturel qui n’est pas soumis aux lois et aux catégories sociales. Les temps de *René* sont aux portes.

6.2 La mort en spectacle

Anne Coudreuse, dans son livre *Le goût des larmes au XVIIIème siècle*, retrouve dans le spectacle de la mort une des ressources du pathétique du XVIIIe siècle : « Dans le pathos la souffrance se montre et se fait spectacle. Il porte toujours avec lui sa propre mise en scène ».⁷⁹⁷ Cette caractéristique se retrouve aussi dans la répartition que du pathétique théâtral propose Sophie Marchand, comme nous l’avons déjà vu. Le pathétique spectaculaire est le plus proche du tragique et se nourrit de situations qui sortent de l’ordinaire et qui offrent un penchant prononcé pour les scènes sanglantes, voire macabres. Dans le cas des suicides des amants, cette affirmation semble particulièrement évidente. La question du suicide d’un point de vue théologique et philosophique sera ici survolée, à l’avantage d’une réflexion sur la représentation de ce geste.

Le suicide est peint de couleurs sombres, voire macabres : les narrateurs s’attardent sur des détails extrêmement crus. La représentation offre trois inflexions du thème : la mort très violente de Montauban, qui se suicide après avoir tué sous le prétexte d’un soupçon

⁷⁹⁶ *Ibid.* “Alfonso, Alfonso... ! Que vois-je ... !” Le mourant entendit ces voix, qui connaissaient très bien le chemin de son cœur, rouvrit les yeux malades, qui nageaient déjà dans le dernier sommeil ; il s’efforça de dire un dernier mot de résignation, et il expira.

⁷⁹⁷ Anne COUDREUSE, *Le goût des larmes au XVIIIème siècle*, Paris : PUF, 1999, p. 8.

injustifié sa femme et qui ne va pas sans évoquer la tragédie shakespearienne d'Othello ; la mort de Werther, qui s'insère aussi dans la veine sombre du pathétique et qui plonge le lecteur dans une atmosphère mélancolique que nous relisons à l'aune de la division que Giuliano Baioni retrouvait dans le roman, entre une première partie trempée d'un imaginaire homérique et lumineux et une deuxième plongée dans les brouillards des paysages ossianiques ;⁷⁹⁸ enfin, le suicide de Jacopo Ortis, qui constitue l'objet principal et délibéré du livre de Foscolo, qui s'était proposé dès le début, ainsi qu'il l'explique dans la *Notizia bibliografica*, de décrire les mouvements de l'âme d'un suicide et les développements qui le conduisent à commettre ce geste désespéré. Héritier d'une veine tragique dont Vittorio Alfieri est le principal exposant dans la littérature de langue italienne de l'époque, Foscolo donne aux derniers moments du mourant des connotations fortement théâtrales et sanglantes : le corps du jeune homme, transpercé par son épée (instrument tragique et aristocratique, à l'opposé des pistolets bourgeois de Werther, comme le remarque Riccardo Massano⁷⁹⁹) et enveloppé dans une écharpe blanche, est exposé aux regards des lecteurs et sa mort insérée dans une complexe symbolique.

Si le suicide de Montauban est imprégné d'une couleur tragique, et causé par une idée d'honneur que l'auteur veut mettre en discussion, dans ceux de Werther et Ortis le roman se mêle avec les faits divers. Il est vrai que le roman, ce genre *in fieri* au dix-huitième siècle, n'étant pas soumis à des règles compositives rigides telles celles de la tragédie ou du poème épique, importe des matériaux d'un espace extérieur à la littérature : le suicide du jeune Karl Wilhelm Jérusalem et celui de Jacopo Ortis, étudiant de Padoue, dont il est question dans *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* parurent dans les journaux de l'époque ; bien que la fiction en transfigure les coordonnés, le lecteur est mis en face des faits divers, d'une réalité qui l'entoure (ce qui contribue à l'effet pathétique de l'ensemble, les personnages sortant du même milieu des lecteurs, partageant leurs quotidiens).

La diégèse de la mort de Werther et celle de Jacopo Ortis procède donc sur deux voies, elle est envisagée depuis deux perspectives : celle, extérieure, qui décrit les faits avec la

⁷⁹⁸ Giuliano Baioni, Introduction à Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther / I dolori del giovane Werther*, intr. G. Baioni, Torino, Einaudi, 2001.

⁷⁹⁹ Riccardo MASSANO, « Goethe e Foscolo, Werther e Ortis », in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento, Atti del quarto congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Wiesbaden : Steiner, 1965, p. 231-238, p. 237.

précision d'un chroniste (qui rapproche l'écriture romanesque de celle, à l'époque naissante, journalistique), et celle, plus intime, des dernières pensées du protagoniste, que la forme épistolaire permet de saisir et de rendre publiques (et qui réinsère le roman dans la tradition compositive épistolaire récemment conduite à son apogée par Richardson et Rousseau, antécédents illustres des deux auteurs).

Les deux narrations sont présentées par le narrateur des événements (un narrateur omniscient dans le cas de Werther, qui est censé n'être que l'éditeur des lettres, selon une convention narrative caractéristique du roman épistolaire⁸⁰⁰), le destinataire des lettres et ami de Ortis dans le roman de Foscolo. Au récit du côté événementiel des morts font pendant les dernières lettres écrites par les deux jeunes suicidaires : à l'aimée, au destinataire du recueil, à sa mère, dans le cas de Ortis.

Aux tourments des corps mourants se joint celui des âmes proches de la mort (car le temps de l'écriture épistolaire précède de quelques heures celui du spectacle de l'exécution d'une mort volontaire et crée le décalage dans lequel la volonté de mourir déploie sa funeste puissance et le pathétique, en tant que représentation de la douleur, atteint son comble dans l'impossibilité de la représentation même) ; les derniers instants de vie de ces mourants douloureux sont racontés par un narrateur qui a recueilli les témoignages de ceux qui ont rencontré les derniers les malheureux jeunes hommes : la mort prend une dimension publique dans la choralité des témoignages.

Il est singulier de noter que, dans les deux cas, les deux jeunes suicidaires ne meurent qu'après l'arrivée de leurs proches et de ceux qui les aiment, c'est-à-dire d'un public choisi qui vivra les émotions que l'auteur veut inspirer au lecteur ; la mort, en paraphrasant les lignes de Anne Coudreuse⁸⁰¹ sur la représentation de la souffrance, se montre et se fait spectacle.

6.2.1 *La mort violente de Montauban*

Héritier d'un ton d'histoire tragique qui semble vouloir relever par l'anachronisme de la forme l'anachronisme de l'idée d'honneur de Montauban, la mort de ce dernier greffe le drame de la jalousie dans la veine sentimentaliste "à la Rousseau".

⁸⁰⁰ La prise des histoires des faits divers renforce dans ces cas l'impression de réalité que la fiction se propose en se posant comme vérité et en réduisant l'auteur à un simple narrateur.

⁸⁰¹ Anne Coudreuse, *Le goût des larmes au XVIIIème siècle*, Paris : PUF « Écriture », 1999, p. 8.

Le roman s'inspire de la *Nouvelle Héloïse*, mais ses conclusions, ainsi que ses développements, s'en détachent beaucoup. Le modèle théâtral est évident : *Othello*, bien sûr, agit avec un effet modélisant dans la conclusion tragique de l'histoire, mais un intertexte encore plus présent est l'*Iphigénie* de Racine, que Julia lit dans un des moments les plus intensément tragiques du roman et qui paraît, comme un noir présage, prophétiser son sort.⁸⁰²

Montauban se donne la mort après l'avoir cruellement donnée à sa femme, injustement suspectée d'être adultère *de facto* (tandis qu'elle ne l'est, en fait et en voulant appliquer une distinction sophistique, que dans son cœur).

La scène de la mort se déroule dans une chambre séparée de celle d'où il vient de sortir (celle de Julia, morte de sa main et du même venin qui le tue) et elle est racontée à Maria de Roncilles, destinataire des lettres de Julia, par Monsieur de Rouillés, ami de Montauban.

C'est d'abord le cri du serviteur qui oblige les hommes présents à la mort de Julia de détourner le regard du corps de celle-ci (« *But his servant now came running into the room, calling for us to hasten into his master's chamber, for that he feared he was dead* »⁸⁰³).

Cette entrée en scène du serviteur coupe les mornes réflexions du narrateur, qui, ayant assisté à la terrible scène de la mort de Julia, vient de recevoir (par le biais d'une lettre écrite de la main du malheureux baron et trouvée sur son bureau), la certitude des soupçons que les mots coupés de Montauban face au cadavre avaient fait surgir en lui :

From it I discovered the dreadful certainty of what I had before gathered from the distracted words of Montauban. He had supposed his wife faithless, his bed dishonoured, and had revenged the imagined injury by poison. — My God ! I can scarce, at this moment, believe that I have waked and seen this !⁸⁰⁴

Les derniers mots de Montauban sont des mots de délire et folie, qui rendent encore plus effrayante l'horreur dans laquelle la scène plonge. Au calme de Julia, qui, consciente d'être sur le point de rendre l'âme, confesse son "crime" qui n'en est pas un et demande le pardon

⁸⁰² Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, Trowbridge : Cromwell Press, 1999, p. 45.

⁸⁰³ Henry Mackenzie, *op. cit.*, p. 163. Mais son servent à ce moment s'est précipité dans la chambre, en nous demandant de nous accourir dans la chambre de son maître, parce qu'il craignait qu'il ne fût mort. En m'étant été impossible de consulter la seule traduction française du roman, remontant au 1779, toute traduction est personnelle.

⁸⁰⁴ *Ibid.* D'après celle-ci je découvris l'affreuse certitude de ce que j'avais supposé avant par les paroles confuses de Montauban. Il avait supposé sa femme infidèle, son lit déshonoré et avait vengé l'injure imaginée par le poison. — Mon Dieu ! Je peux à peine croire, maintenant, que je me suis réveillé et que j'ai vu cela.

du mari en toute innocence, s'oppose la conscience coupable de celui-ci qui réagit avec une contenance égarée et une gestuelle qui révèle la tempête qui se passe en lui : « *"Thou were guilty then !" exclaimed her husband, starting from his seat, she paused on astonishment at the impassioned gesture he assumed* »⁸⁰⁵, les mouvements deviennent convulsifs et le pathétique engendré par la terreur se mêle à la pitié pour la tragédie humaine que le roman est en train de représenter.⁸⁰⁶

La gestuelle qui vient exprimer les sentiments de Montauban est décontenancée, rompue : les mouvements d'un fou : « *He clasped his hands convulsively together, and throwing up to heaven a look of despair, fell senseless into my arms.* »⁸⁰⁷

Sa confession confirme la perte de tout contrôle rationnel face à une douleur débordante et à une culpabilité qui le conduira au geste final, désespéré : « *[...]he looked round wildly for a moment then fastening his eyes on Julia, — "I have murdered thee !" he cried* ». La folie de Montauban, comparable au modèle shakespearien d'Othello, s'empare de lui jusqu'à sa mort et le pousse au suicide, dont au lecteur n'est donné que de voir les effets : un corps mort couché dans son lit et une ampoule de laudanum, signes visibles d'une mort silencieuse (comme l'a été celle de Julia), comme silencieux a été depuis le début le rapport entre les deux époux.⁸⁰⁸

[...] after examining the body, and pondering a little on the behaviour of the count, he went into the closet, where he found, on a small table, a phial uncorked, which he brought to me. It explained the fate of Montauban ; a label fastened to it, was inscribed LAUDANUM ; its deadly contents he had swallowed in his delirium before he went to bed.⁸⁰⁹

La réflexion de Monsieur de Rouillé, personnage extérieur à cette tragédie familiale, rappelle de fort près les épilogues des drames shakespeariens, qui constituent un des intertextes du roman, et qui deviennent visibles surtout lors des derniers événements qui le

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 160-161.

⁸⁰⁶ La représentation du pathétique est ici étrangement proche du tragique.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ Un silence qui signifie un manque de confiance et de sincérité avec soi-même aussi bien qu'avec l'autre est la faute des héros et ce qui déclenche le mécanisme de la méfiance, de la jalousie et de la vengeance. Très pénétrantes, à ce propos, les pages d'introduction par Susann Manning à l'édition jusqu'ici mentionnée du roman,

⁸⁰⁹ *Ibid.* Après avoir examiné le corps, et réfléchi quelque temps sur le comportement du comte, il est allé dans le cabinet où il a trouvé, sur une petite table, une ampoule débouchée, qu'il m'a apportée. Elle explique le destin de Montauban ; une étiquette attachée, elle était marquée LAUDANUM ; il avait avalé son contenu mortel dans son délire avant de se coucher.

composent. Ainsi, elle vient fermer, avec les larmes que le narrateur, réduit à un spectateur impuissant, verse sur les deux corps sans vie devant lui, le rideau sur la scène ensanglantée qui a mêlé, à la représentation du pathétique de l'innocence souffrante et mourante, la terreur et l'effroi. La distance des scènes précédentes n'a pas besoin de commentaires et confirme l'étendue de possibilités offertes à la représentation par le pathétique, pris dans son sens plus large.

Such was the conclusion of a life distinguished by the exercise of every manly virtue ; and, except in this instance, unstained by a crime, while I mourn the fate of his most amiable wife, I recal the memory of my once dearly-valued friend, and would shelter it with some apology if I could. Let that honour which he worshipped plead in his defence.— That honour we have worshipped together, and I would not weaken its sacred voice ; bur I look on the body of Montauban — I weep over the pale corpse of Julia ! — I shudder at the sacrifices of mistaken honour, and lift up my hands to pity and to justice.⁸¹⁰

La réflexion finale du narrateur sur la valeur de cette idée d'honneur défendue jusqu'au bout par Montauban et qui a créé la tragédie ne fait que confirmer l'effritement du système que sur cette idée se basait et affirmer par contraste le système sentimental dont Montauban a été exclu et qui était représenté par le couple Julia/ Savillon. Mackenzie a su pousser la critique des vieilles valeurs chevaleresques.

6.2.2 *Werther dans l'imaginaire ossianique*

Le suicide de Werther est d'abord vu de l'extérieur, de loin. Plongé dans l'indifférence générale de la société qui l'entoure, la tragédie personnelle du jeune homme se consomme dans le silence de sa chambre pendant la nuit.

Le narrateur raconte qu'un voisin ayant vu l'éclat de la lumière de la poudre s'était réveillé, mais n'ayant pas perçu d'autres signes après, il était retourné à son sommeil : « *Ein*

⁸¹⁰ Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 163-164. Telle était la conclusion d'une vie distinguée par l'exercice de toute vertue masculine ; et, sauf dans ces cas, non ternie par aucun crime, tandis que je plains le destin de son aimable femme, je rappelle la mémoire de mon ami jadis très cher, et je voudrais la protéger avec quelques apologies, si je peux. Laissons que cet honneur qu'il vénérât plaide en sa défense. – Cet honneur que nous avons vénéré ensemble, et je ne voudrais pas affaiblir sa voix sacrée ; mais je regarde le corps de Montauban– Je pleure sur le pâle cadavre de Julia ! – Je frémis au sacrifice de l'honneur trompée, et j'élève mes bras à la pitié et à la justice.

Nachbar sah den Blick vom Pulver und hörte den Schuss fallen ; da aber alles still blieb, achtete er nicht weiter drauf»⁸¹¹.

Le geste de Werther, par le caractère soudain et éphémère qui le présente, paraît vouloir s'effacer devant le monde, il se configure comme une effraction dans le calme de la campagne bourgeoise, comme un éclair dans la nuit sereine. En accord avec le caractère du personnage.

Ce n'est que dans un deuxième moment que le lecteur est admis à l'intérieur de la chambre où une scène d'un pathétique mêlé d'horreur l'attend. La nuit est passée et la lumière du jour découvre le cadavre du jeune homme, le sang, le pistolet : « *Morgens um Sechse tritt der Bediente herein mit dem Lichte. Er findet seinen Herrn an der Erde, die Pistole und Blut. Er ruft, er fasst ihn an ; keine Antwort, er röhelt nur noch.* »⁸¹²

Le serviteur, choqué, court appeler du secours : « *Er läuft nach den Aerzten, nach Alberten. Lotte hört die Schelle ziehen, ein Zittern ergreift alle ihre Glieder. Sie weckt ihren Mann, sie stehen auf, der Bediente bringt heulend und stotternd die Nachricht, Lotte sinkt ohnmächtig vor Alberten nieder* ».⁸¹³

Après avoir appelé le médecin, le serviteur court chez Albert et Lotte, les plus proches amis du jeune homme. La mort de Werther se pose comme un fantôme macabre dans l'intimité du couple : Lotte tressaille au son de la sonnette, comme ayant eu une soudaine intuition du tragique événement, comme s'il existait une communion spirituelle entre elle et le mourant (qui, il faut peut-être le rappeler, avait emprunté à Albert ses pistolets le jour avant).

À l'évanouissement de Lotte fait suite, dans la succession de tableaux du dispositif diégétique, celle de Werther gisant à terre, au seuil de la mort, dans une opposition d'autant plus singulière qu'elle semble vouloir encore une fois souligner un rapport extraordinaire entre les deux :

⁸¹¹ Johann Wolfgang GOETHE, *Die Leiden des jungen Werther, Les douleurs du jeune Werther*, p. 150 : Un voisin vit l'éclair de la poudre et entendit la détonation ; mais comme tout restait tranquille, il n'y fit pas autrement attention.

⁸¹² *Ibid.* : Le lendemain matin, à six heures, le domestique entre avec la lumière. Il trouve son maître à terre, le pistolet, du sang. Il l'appelle, lui prend les mains ; pas de réponse, rien que des râles.

⁸¹³ *Ibid.* : Il court chercher les médecins, il court chez Albert. Lotte entend tinter la sonnette, un tremblement s'empare de tous ses membres. Elle réveille son mari, ils se lèvent ; le valet, sanglotant, balbutiant, leur apprend la nouvelle, Lotte tombe évanouie aux pieds d'Albert.

Als der Medikus zu dem Unglücklichen kam, fand er ihn an der Erde ohne Rettung, der Puls schlug, die Glieder waren alle gelähmt. Ueber dem rechten Auge hatte er sich durch den Kopf geschossen, des Gehirns war herausgetrieben. Man liess ihm zum Ueberflusse eine Ader am Arme, das Blut lief, er holte noch immer Atem.

Ce n'est qu'ensuite que les circonstances du suicide du jeune homme sont données et que les lecteurs sont mis au fait des derniers instants du malheureux. Le style de la narration est impersonnel, presque journalistique. On reconstruit la dynamique de l'accident à partir des détails, des indices fournis par la position du corps dans l'espace. Il se serait donné la mort assis à son bureau, c'est l'hypothèse la plus probable. Le décalage entre le tragique des événements et le langage employé pour le rendre est d'autant plus frappant qu'il devait être entièrement nouveau pour les lecteurs du dix-huitième siècle, peu habitués au rituel quotidien de la lecture des journaux. L'effet pathétique en est affecté, car cette distance du narrateur contribue à souligner la solitude du jeune homme et la réalité de son désespoir et de son étrangeté par rapport à la société qui l'entoure. Les détails deviennent des faits sans aucun rapport sentimental avec la voix qui les narre :

Aus dem Blut auf der Lehne des Sessels konnte man schliessen, er habe sitzend vor dem Schreibtische die Tat vollbracht, dann ist er herunter gesunken, hat sich konvulsivisch um den Stuhl herum gewälzt. Er lag gegen das Fenster entkräftet auf dem Rücken, war völliger Kleidung, gestiefelt, im blauen Frack mit gelber Weste.⁸¹⁴

Cette indifférence contraste de manière fort frappante avec l'implication du peuple, qui constitue la scène suivante. C'est à ce point que le spectacle de la mort se déploie dans toute sa grandeur pathétique (et rappelle de très près celui de la mort de Julie dans le roman de Rousseau et de Clarissa dans celui de Richardson) : les serviteurs, les voisins, la ville (« *Das Haus, die Nachbarschaft, die Stadt* »), dans une progression qui procède du plus proche de l'intime au plus éloigné, de la maison à la ville, accourent sur place « *in Aufruhr* », c'est-à-dire, en effervescence, en émoi.

Parmi cette foule agitée, Albert arriva (« *Albert trat herein* »⁸¹⁵).

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 151 : Du sang qui tachait le dossier du fauteuil on put conclure que c'est assis à son bureau qu'il avait commis son acte, puis qu'il était tombé et s'était convulsivement roulé autour de son siège. Il gisait vers la fenêtre, sur le dos, dans une complète prostration, tout vêtu et botté, en habit bleu et gilet jaune.

⁸¹⁵ Johann Wolfgang GOETHE, *op. cit.*, p. 151.

Le corps de Werther a été entre-temps posé sur son lit, le narrateur passe à la description de la chambre, qui seule peut fournir un compte rendu des derniers instants avant le coup de pistolet :

Werthern hatte man aufs Bett gelegt, die Stirn verbunden, sein Gesicht schon wie eines Toten, er rührte kein Glied. Die Lunge röchelte noch fürchterlich, bald schwach, bald stärker ; man erwartete sein Ende. Von dem Weine hatte er nur ein Glas getrunken. Emilia Galotti lag auf dem Pulte aufgeschlagen. Von Alberts Bestürzung, von Lottens Jammer lasst mich nichts sagen.⁸¹⁶

À la description du corps souffrant succède une allusion aux derniers instants de vie de Werther : un verre de vin qui n'a pas été vidé, un livre ouvert sur son chevet.⁸¹⁷

Ce verre de vin, aux fortes connotations symboliques (car qui ne pense pas ici au calice qui contient le sang du Christ dans la cérémonie de l'eucharistie?), semble évoquer les lignes que le jeune amoureux écrivait à sa bien-aimée le jour de la décision qui a déterminé l'acte : « *Hier Lotte ! Ich schaudere nicht, den kalten schrecklichen Kelch zu fassen, aus dem ich den Taumel des Todes trinken soll ! Du reichtest mir ihn, und ich zage nicht.* »⁸¹⁸. La métaphore christique est ici plutôt évidente : la mort de Werther est un sacrifice qui lui demande la vertu de Lotte, son bonheur.

La phrase finale, qui souligne qu'aucun prêtre n'accompagnait le cortège funèbre du jeune suicidaire (les suicidaires n'ayant pas droit à une cérémonie religieuse, en tant que pécheurs non repentis), semble faire allusion à une préoccupation religieuse, ou bien à une évocation de pitié pour les suicidaires et à la fois faire pendant avec cette symbolique chrétienne qui parcourt le livre.

Hans Robert Jauss a d'ailleurs souligné l'appel du titre du livre aux lecteurs protestants :

le titre se rattache « à la vieille tradition des livres de piété [...] alors que Rousseau recourt pour sa Nouvelle Héloïse au mythe lointain, venu de Pétrarque, d'un amour pur, se réalisant dans un au-delà des sens, Goethe place son nouvel Abélard à la suite de ces modèles édifiants et touchants auxquels les âmes pieuses en larmes ne pouvaient refuser *admiration et amour*. Le titre et l'appel [...] épuisent les besoins émotionnels d'édification et incitent *nolens volens* à prendre ce texte fondateur de la

⁸¹⁶ *Ibid.* On avait étendu Werther sur son lit, le front bandé, le visage déjà comme celui d'un mort. Pas un mouvement. Les poumons avaient encore leur rôle affreux, tantôt faible, tantôt plus fort ; on attendait sa fin. Du vin, il n'avait bu qu'un verre. Le drame d'Emilia Galotti était ouvert sur son pupitre. De la consternation d'Albert, de la désolation de Lotte, permettez-moi de ne rien dire.

⁸¹⁷ On sait que Lessing s'était déclaré vexé par la présence de son drame au chevet d'un suicidaire. Le livre fut accusé d'immoralité en tant que défense du suicide.

⁸¹⁸ Johann Wolfgang GOETHE, *op. cit.*, p. 149 : Vois, Lotte ! Je ne frémis point de prendre en main le terrible et froid calice où je boirai l'ivresse de la mort. C'est toi qui me l'a tendu, je n'hésite point.

Considérée de cette perspective, la mort de Werther, avec la présence de ce verre de vin non vidé et de cette dernière phrase sur l'absence de tout représentant religieux aux funérailles du jeune homme, semble être un appel à la compassion, à la pitié, mais une pitié laïque, fondé sur le sentiment de la commune appartenance au genre humain, ce genre faible, souffrant et parfois désespéré que les lettres de Werther à Wilhelm ont décrit et observé si bien.

Jauss, qui relit le roman en partant de la constatation de l'aporie entre homme naturel et homme social qui existe dans l'anthropologie rousseauiste et qui voit dans le *Contrat social*, l'*Émile* et *Julie* trois différentes voies de résoudre cette antinomie essentielle, souligne comme

[...] pour le lecteur de Rousseau, le Werther de Goethe permet de percevoir immédiatement dans la critique des institutions bourgeoises (rang, famille, religion, travail) une nouvelle prise de conscience, chez l'individu isolé, de son autonomie morale, mais aussi de la situation de danger liée à l'évocation de l'*homme naturel* de Rousseau.⁸²⁰

Dans *Julie*, Rousseau esquivé le problème, car avec l'apparente idylle de Clarens, l'antinomie semble résolue, quitte à revenir à la fin du livre avec la confession de Mme de Wolmar à Saint-Preux.

Goethe n'arrive pas non plus à résoudre dans *Werther* ce problème initial ; cependant, il pousse le système rousseauiste en radicalisant les valeurs anti-bourgeoises et modernes : Werther critique explicitement le système de la division du travail et toutes les institutions qui composent la société bourgeoise, le mariage, la famille, le travail. À cela s'ajoute un refus bien plus radical de l'optimisme protestant et une sécularisation du facteur religieux qui était absente chez Rousseau (Werther assez ouvertement figurant une *passio Christi* laïque, blasphème dans ce qu'il se sacrifie au bonheur de sa faute—le baiser avec Lotte, que la société et l'église lui interdisaient—).

⁸¹⁹ Hans Robert JAUSS, « *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et le *Werther* de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'idéalisme allemand », in *Id.*, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Française par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 276-353, p. 309-310.

⁸²⁰ Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p. 309.

Or, relisant la mort de Werther à l'aune de ces considérations, et surtout sur l'arrière-plan du conflit rousseauiste entre l'homme naturel et l'homme social, conflit qui hante tout le siècle, il est possible d'en saisir une nouvelle dimension.

Comme le même Jauss le note et le soutenait Baioni, chez Goethe le sentiment de la nature se complique, et s'enrichit d'ombres, celles d'Ossian et des *Nuits* de Young.

L'introduction du cosmos nocturne et brumeux du poème de Macpherson se substitue à la lumière de l'univers homérique (en effet Werther, qui lisait Homère au début de l'histoire, ne lit et traduit qu'Ossian à la fin).

Une analyse du texte de la traduction qui déclenche la scène du baiser et qui est une annonce de la mort imminente du jeune homme permet de mieux interpréter cette mort.

Goethe a en effet interpolé le texte des poèmes d'Ossian de manière très personnelle.

La première partie de la traduction que Werther lit à Charlotte et qui fait verser à la jeune fille « eine Strom von Tränen », un fleuve de larmes, est tirée du poème *The Songs of Selma*, et décrit la douleur du père qui contemple les esprits de ses enfants morts sous les coups du sort et des ennemis : « *Wenn die Stürme des Berges kommen, wenn der Nord die Wellen hoch hebt, sitze ich an schallenden Ufer, schaue nach dem schrecklichen Felsen. Oft im sintenden Monde sehe ich die Geister meiner Kinder, halbdammernd wandeln sie zusammen in trauriger Eintracht* »⁸²¹.

La deuxième partie, qui suit les larmes de Lotte, ne correspond pas à la suite du poème. Celui-ci continue en effet avec la prophétie de la mort d'Ossian et son invocation de la part du barde. Le passage qui suit rapporte la partie traduite par Werther (en italique) et la suite dans l'original écossais :

When the storms aloft arise; when the north lifts the wave on high ! I sit by the sounding shore, and look on the fatal rock. Often by the setting moon, I see the ghosts of my children. Half viewless, they walk in mournful conference together. Will none of you speak in pity. Will none of you speak in pity. They do not regard their father. I am sad, O Carmor, nor small is my cause of wo.

Such were the words of the bards in the days of song: when the king heard the music of harps, the tales of other times ! The chiefs gathered from all their hills, and heard the lovely sound. They praised the voice of Cona; the first among a thousand bards ! But age is now on my tongue; my soul has failed : I hear, at times, the ghosts of bards, and learn their pleasant Song. But memory fails on my mind. I hear the call of years; they say, as they pass along, Why does Ossian sing ? Soon shall he

⁸²¹ Quand la tempête est déchaînée, quand le vent du nord bouleverse la mer, je m'assieds sur le rivage retentissant, en face du fatal rocher. Souvent au déclin de la lune, je crois voir les ombres de mes enfants tristement unies, errant et gémissant de concert.

lie in the narrow house, and no bard shall raise his fame ! Let the tomb open to Ossian, for his strength has failed.⁸²²

Goethe fait suivre, à la place de l'invocation de la mort de la part du barde, le début du dernier des poèmes qui composent la riche série d'Ossian, *Berrathon*, source de la célèbre invocation qu'utilisent les auteurs du livret pour l'opéra de Jules Massenet :

Warum wekst du mich Frühlingsluft, du buhlst und sprichst : ich bethaue mit Tropfen des Himmels. Aber die Zeit meines Welkens ist nah, nah der Sturm, der meine Blätter herabstört ! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, rings wird sein Aug im Felde mich suchen, und wird mich nicht finden.⁸²³

L'extrait que Goethe interpole est tiré de l'élégie pour la mort de Malvina, objet de l'amour d'Ossian à laquelle celui-ci élève une prière dans la suite du passage inséré dans le roman. Cette suite est remarquable, car elle nous révèle beaucoup des sens que l'intertexte cèle à ce point. Elle occupe donc la place de l'invocation de la mort par Ossian et de la prophétie de celle-ci :

“Why dost thou awake me, O gale?” it seems to say: “I am covered with the drops of heaven. The time of my fading is near, the blast that shall scatter my leaves. To-morrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come. His eyes will search the field, but they will not find me.” So shall they search in vain for the voice of Cona, after it has failed in the field. The hunter shall come forth in the morning, and thee vote a of my harp shall not be heard. “Where is the son of car-borne

⁸²² James MACPHERSON, *The Poems of Ossian*, Boston : Phillips, Sampson & Co., 1851 (éd. Anastatique de la première éd. de 1773), p. 291-292. Trad. fr. Pierre LE TOURNEUR, *Ossian fils de Fingal, barde du troisième siècle*, poèmes galliques traduits en français par Le Tourneur, Paris : Dentu, an VII (1799), vol. I, p. 212-214. Toutes les fois que la tempête descend de la montagne, toutes les fois que le vent du nord soulève les flots, je vais m'asseoir sur le rivage, et mes regards s'attachent sur le rocher fatal. Souvent, lorsque la lune luit à son couchant, j'entrevois les ombres de mes enfants ; elles s'entretiennent tristement ensemble. Quoi ! mes enfans, n'auriez-vous point pitié d'Armin ? ne répondrez-vous jamais à sa voix ? Hélas ! ils passent, et ne regardent point leur père. Oui, Carmor, je suis triste, et la cause de mes regrets n'est pas légère.

Tels étaient les bardes dans Selma : ils fixaient l'attention de Fingal, par les accords de leurs harpes et les récits des temps passés. Les chefs accouraient de leur colline pour entendre leurs concerts harmonieux, et comblaient d'éloges le chanteur de Cona, le premier des bardes. Mais maintenant la vieillesse a glacé ma langue, et mon âme est éteinte : j'entends encore quelquefois les ombres des bardes, et je tâche de retenir leurs chants mélodieux. Mais ma mémoire m'abandonne ; j'entends la voix des années qui me crie en passant : « Pourquoi Ossian chante-t-il encore ? Il sera bientôt étendu dans son étroite demeure, et nul barde ne célébrera sa renommée ». Roulez sur moi, tristes années ; et, puisque vous ne m'apportez plus de joie, que la tombe s'ouvre et reçoive Ossian ; car ses forces sont épuisées.

⁸²³ Pourquoi me ranimes-tu, doux zéphyr du printemps ? Tu me caresses et me dis : je répands sur toi la rosée du ciel, mais le temps approche où je vais me flétrir. Voici l'orage qui va briser ma tige et disperser mes fleurs. Demain le voyageur passera. Il passera celui qui m'a vu dans l'éclat de ma beauté. Son œil me cherchera autour de lui, et ne me trouvera plus.

Fingal ?” The tear will be on his cheek ! Then come thou, O Malvina ! with all thy music, come !
Lay Ossian in the plain of Lutha: let his tomb rise in the lovely field.⁸²⁴

La figure de la voix de la fleur, dont la vie brève et incertaine rend en image le caractère éphémère des événements humains, représente dans le poème Ossian lui-même (« the voice of Cona » étant une des locutions qui le nomment dans le poème), le barde, le chantre, l’auteur.

6.2.3 *Nostalgies alfiériennes : le suicide tragique de Jacopo Ortis*

Le langage de Jacopo Ortis est riche de références bibliques et d’éléments de l’imaginaire chrétien :

[...] berrò fino all’ultima lagrima il pianto che mi fu assegnato dal cielo ; e quando le difese saranno vane, disperate tutte le passioni, tutte le forze consunte ; quando io avrò coraggio di mirare la morte in faccia, e ragionare pacatamente con lei, ed assaporare l’amaro suo calice, ed espiato le altrui lagrime, e disperato di rasciugarle — allora.

[...] Nè un bacio ? nè addio ! — bensì le tue lagrime mi seguiranno nella mia sepoltura.⁸²⁵

La présence forte de la religion pendant les derniers instantss de vie, même dans ceux qui ont choisi de finir leurs jours avec un geste si éloigné de la philosophie et de l’éthique chrétienne, est plus évidente chez Foscolo.

Au chevet de Ortis, on trouve des traductions de certains passages de la Bible « zeppe di cassature »⁸²⁶ ce qui révèle que Jacopo les a fréquentées souvent pendant ses derniers jours.

La symbolique eucharistique réapparaît dans les dernières lettres de Ortis comme elle le faisait dans les dernières de Werther : « *O rivo [...] quande volte ho passeggiato con*

⁸²⁴ James MACPHERSON, *op. cit.*, p. 483-484. Pierre LE TOURNEUR, *op. cit.*, p. 267-268 : La fleur incline sa tête au souffle du zéphir, et semble lui dire : « Zéphir importun, laisse-moi reposer, laisse-moi rafraîchir ma tête dans la rosée du ciel, dont la nuit m’a couverte. L’instant qui doit me flétrir est proche, et le vent jonchera bientôt la terre de mes feuilles desséchées. Demains, le chasseur, qui m’a vue dans toute ma beauté, reviendra : ses yeux me chercheront dans la prairie que j’embellissais : ses yeux ne m’y trouveront plus ». ainsi l’on viendra dans ces lieux prêter en vain l’oreille pour entendre la voix d’Ossian ; elle sera éteinte. Le chasseur, au lever de l’aurore, s’approchera de ma demeure ; il n’y entendra plus le son de ma harpe « Où est le fils de l’illustre Fingal ? » Les larmes couleront sur ses joues. Viens donc, ô Malvina, viens, en chantant, me conduire dans la riante vallée de Lutha ; élèves-y mon tombeau.

⁸²⁵ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op. cit.*, p. 81.

⁸²⁶ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, p.137.

*Teresa per le tue sponde, mentr'io inebbriandomi della voluttà di adorarla, vuotava a gran sorsi il calice della morte ».*⁸²⁷

En s'adressant aux éléments du paysage, Ortis prononce ses évocations en les accompagnant d'adjectifs qui appartiennent au champ sémantique du sacré :

Sacro gelso ! Ti ho pure adorato ; ti ho pure lasciato gli ultimi gemiti, e gli ultimi ringraziamenti ! Mi sono prostrato, o mia Teresa, presso a quel tronco ; e quell'erba ha dianzi bevute le più dolci lagrime ch'io abbia versato mai ; mi pareva ancora calda dell'orma del tuo corpo divino ; mi pareva ancora odorosa. Beata sera ! Come tu sei stampata nel mio petto ! –io stava seduto al tuo fianco, o Teresa, e il raggio della luna penetrando fra i rami illuminava il tuo angelico viso ! Io vidi scorrere su le tue guances una lagrima ; e la ho succhiata, e le nostre labbra, e i nostri respiri, si sono confusi, e l'anima mia si trasfondea nel tuo petto.⁸²⁸

Ce passage mérite, par les liaisons qu'il permet de saisir entre la sphère amoureuse, celle du sacré et la présence de la mort, une attention particulière. D'abord, comme on vient de le dire, l'usage des adjectifs est à remarquer : 'sacro', dit du mûrier qui a été témoin de la scène d'amour ; 'divino', dit du corps de Teresa, dont le visage est plus bas défini 'angelico' ; 'beata' dit du soir (qui en italien est féminin) contribuent à rendre sacré l'espace du premier échange amoureux entre les deux amants que le destin sépare ; 'dolci', dit des larmes, décalé par rapport à la série précédente, mais qui est un usage fréquent de la littérature sentimentale, surtout d'après Rousseau et que donne le ton élégiaque à la scène entière, parce qu'il sous-entend la sensation de cette douce mélancolie chère à l'époque et qui apparaît ici comme une langueur nostalgique qui, dans l'impossibilité de récupérer l'instant passé ou de pouvoir le réitérer par la répétition, le fige dans les lieux de la mémoire (qui en deviennent le fétiche) et ne fait qu'aspirer à la mort.⁸²⁹

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 137 Ugo FOSCOLO, *Le proscrit, ou, lettres de Jacopo Ortis, traduites de l'italien sur la deuxième édition*, par M. de S***, Paris, chez Pillet, Imprimeur-libraire, 1814, p. 232 : Je m'énivrais du bonheur de l'adorer, et, sans m'en apercevoir, je vidais à longs traits le calice de la mort. Dorenavant indiqué comme "Le proscrit".

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 137-138. Arbre sacré ! Je viens de t'adorer aussi ; je t'ai laissé mes derniers gémissements et les derniers témoignages de ma reconnaissance. O ma Thérèse ! Je me suis prosterné devant le tronc de ce murier (sic)... Ce gazon s'est arrosé de mes larmes ; il me semblait y retrouver encore l'impression de ton corps divin... je croyais y respirer encore ce parfum qui t'environne. Heureuse soirée ! Tu es grave dans mon cœur en traits ineffaçables !... J'étais assis près de toi, ma Thérèse, les doux rayons de la lune perçant à travers le feuillage éclairaient ta figure angélique ! J'ai vu couler une larme sur tes joues, je m'en suis énivré, et nos lèvres..., nos soupirs confondus, et mon âme toute entière a passé dans la tienne.

⁸²⁹ Il peut être utile de se souvenir des pages qu'André Bazin dédie à l'essor de la photographie. Le critique voyait dans le désir de figer l'instant qui fuit "un besoin psychologique d'arracher la vie

L'inspiration rousseauiste dont la scène est trempée est évidente : le ton élégiaque avec lequel le lieu de l'amour est évoqué dans le souvenir du poète est emprunté à la *Nouvelle Héloïse*⁸³⁰, à l'instar du geste de sucer la larme et l'idée de l'âme de l'amant qui se transmet à l'aimée par le biais du baiser.⁸³¹

Toutefois, ce qui frappe dans ce récit est l'attitude du personnage, une attitude de prière et d'adoration face à ce totem/symbole de l'amour pour Teresa et ce que Jacopo vient de dire de l'effet de sa passion pour lui : « inebbriandomi a grandi sorsi della voluttà di adorarla, [io] vuotava a gran sorsi il calice della morte ».

Or, c'est bien de la même volupté que Jacopo, Teresa étant absente, est en train de s'enivrer pendant cet acte d'adoration d'un souvenir qui est d'autant plus funeste qu'il se passe dans un temps qui ne pourra jamais revenir. Ici aussi, donc, Jacopo est « en train de vider le calice de la mort » et ce geste le soulage et le désespère à la fois. Le lien entre *eros* et *thanatos*, symbolisé par le calice est ici rendu avec une évidence lucide, qui transforme le symbole par excellence de l'eucharistie en véhicule sémiotique d'un sentiment autrement indicible, mais entièrement terrestre. À la fois, le code chrétien est transformé en code amoureux.

La mort de Ortis s'offre en spectacle aussi bien que celle de Werther. À la différence du roman allemand, toutefois, le narrateur n'est pas ici extérieur à l'histoire : c'est Lorenzo, qui d'ailleurs était accouru sur place le jour avant, craignant l'événement funeste qui va bientôt devenir réel, qui raconte les derniers instants de la vie de son ami, suivant les témoignages qu'il a pu recueillir des témoins :

⁸³⁰ Le « sentiment élégiaque » est notamment une des caractéristiques du roman rousseauiste dont parle Jean Starobinski. Jean STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1991, p. 113-116.

⁸³¹ Cfr. ce que dit Saint-Preux après le baiser du bosquet dans la lettre XIV de la première partie : « Qu'as-tu fait, ah ! qu'as-tu fait, ma Julie ? tu voulais me récompenser, et tu m'as perdu. Je suis ivre, ou plutôt insensé. Mes sens sont altérés, toutes mes facultés sont troublées par ce baiser mortel. Tu voulais soulager mes maux ! Cruelle ! tu les aigris. C'est du poison que j'ai cueilli sur tes lèvres ; il fermente, il embrase mon sang, il me tue, et ta pitié me fait mourir. O souvenir immortel de cet instant d'illusion, de délire et d'enchantement, jamais, jamais tu ne t'effaceras de mon âme ; et tant que les charmes de Julie y seront gravés, tant que ce coeur agité me fournira des sentiments et des soupirs, tu feras le supplice et le bonheur de ma vie ! »

Cercai quasi con religione tutti i vestigi dell'amico mio nelle sue ore supreme, e con pari religione io scrivo quelle cose che ho potuto sapere : però non ti dico, o Lettore, se non ciò ch'io vidi, o ciò che mi fu, da chi il vide, narrato.⁸³²

Avec cette périphrase, qui résume en effet le statut plus général du roman épistolaire, qui prétend toujours n'être qu'une chronique de faits qui ont existé dans la réalité, en effaçant de la sorte la figure de l'auteur, Lorenzo Alderani déclare à la fois sa position de narrateur intérieur au récit (il n'est pas omniscient, parce qu'en effet, dans la suite, il est obligé d'admettre « per quanto io m'abbia indagato, non seppi che abbia egli fatto ne' dì 16, 17, 18 marzo » , admission qui renforce l'impression de vérité du récit) et sa fiabilité de chroniqueur.

La représentation événementielle de la mort est pareille au modèle goethien ; d'abord, c'est de l'extérieur qu'on entend un bruit :

Il ragazzo, che dormiva nella stanza contigua all'appartamento di Jacopo, fu scosso come da un lungo gemito [...] mi disse poi che quel gemito gli aveva fatto paura : ma che non vi badò più che tanto perché il suo padrone soleva alle volte smaniare fra il sonno.⁸³³

La nuit s'écoule, comme elle s'était écoulée chez Goethe, et le matin suivant, le serviteur n'ayant obtenu aucune réponse lorsqu'il a frappé à la porte, s'introduit dans les endroits plus cachés de l'appartement : « La mattina, Michele dopo aver bussato e chiamato un pezzo alla porta, sconficcò il chiavistello ; e non udendosi rispondere nella prima camera, s'innoltrò perplesso ; e al chiarore della lucerna che ardeva tuttavia, gli si affacciò Jacopo agonizzante nel proprio sangue ».⁸³⁴

⁸³² Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 86, *Le proscrit*, p. 185-186 : j'ai recherché avec un respect religieux les traces de mon ami près d'arriver à son heure suprême, et je transcris, avec le même soin, tout ce que j'ai recueilli de ses démarches dans ces funestes momens. Je n'avancerai donc rien que je n'aie vu ou qui ne m'ait été raconté par des témoins.

⁸³³ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 96. *Le proscrit*, p. 236 : Le domestique qui couchait dans la chambre voisine fut réveillé par une espèce de gémissement sourd et plaintif ; [...] il me dit ensuite que ce gémissement l'avait effrayé, mais que cette impression ne tarda pas à se dissiper, parce qu'il savait que son maître avait l'habitude de se tourmenter ainsi pendant son sommeil.

⁸³⁴ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 96. *Le proscrit*, p. 237 : Le matin, Michel après avoir vainement appelé et frappé à la porte, força les verroux, et n'entendant aucun bruit, se précipita en tremblant de l'antichambre dans l'appartement de son maître. Il vit alors, à la lueur de la bougie qui brûlait encore, le malheureux Jacopo baigné de son sang.

C'est ici, dans l'endroit plus intime de la chambre à coucher, au jour d'une lampe à huile,⁸³⁵ que la scène de mort se présente au serviteur et au lecteur. En s'apercevant que le jeune homme est encore vivant, le serviteur court chercher du secours à l'extérieur. N'ayant trouvé ni le médecin, ni le prêtre, il arrive en haleine chez Teresa.

Entrò ansante nel giardino di casa T*** mentre Teresa scendeva per uscire di casa con suo marito, il quale appunto dicevale come dianzi aveva risaputo che in quella notte Jacopo non era altrimenti partito ; ed ella sperò di potergli dire addio un'altra volta : e scorgendo il servo da lontano voltò il viso verso il cancello donde Jacopo soleva sempre venire, e con una mano si sgombrò il velo che cadevale sulla fronte, e rimirava intentamente, costretta da dolorosa impazienza di accertarsi s'ei pur veniva : e le si accostò ad un tratto Michele domandando aiuto, perché il suo padrone s'era ferito, e che non gli pareva ancora morto : ed essa ascoltavalo immobile con le pupille fitte sempre verso il cancello : poi senza mandare né lagrima né parola, cascò tramortita fra le braccia di Odoardo.⁸³⁶

À la différence de Lotte, qui pressentait quelque chose de funeste, Teresa ne fait qu'espérer de voir Jacopo qui s'approche d'eux après Michele. Ce qui n'arrive pas, puisque son espoir est déçu par la demande de secours du serviteur, qui la laisse sans ni mot ni larme, évanouie entre les bras d'Odoardo.

C'est son père qui intervient à ce point sur la scène, en accourant dans l'espoir de sauver son ami (que pourtant il a contribué à tuer, parce que c'est lui qui a obligé Teresa d'épouser Odoardo).

La scène de la mort de Ortis est plus brève que celle de Werther ; ici, on n'a aucun délai entre la découverte du corps et le dernier soupir :

Il signore T*** accorse sperando di salvare la vita del suo amico. Lo trovò steso sopra un sofà con tutta quasi la faccia nascosta fra' cuscini : immobile, se non che ad ora ad ora anelava. S'era piantato un pugnale sotto la mammella sinistra ma se l'era cavato dalla ferita, e gli era caduto a terra. Il suo abito nero e il fazzoletto da collo stavano gittati sopra una sedia vicina. Era vestito del gilè, de'

⁸³⁵ Il est intéressant de noter que le goût des auteurs pour les intérieurs et pour l'éclairage des lampes à huile, qui fonctionne comme une moderne caméra, en partageant l'espace et en conduisant le regard du lecteur sur un certain détail, ou sur un certain personnage ; sur une portion d'espace déterminée qui devient l'espace dense de signification, opposé à celui neutre du reste.

⁸³⁶ *Ibid.* Enfin, il entra tout hors d'haleine chez M. T***, et là, ses pleurs et ses cris apprirent à Thérèse, qu'il rencontra la première, que son maître s'était blessé, mais qu'il ne le croyait pas encore sans vie. Thérèse fit deux pas, tomba évanouie, et resta long-tems sans connaissance dans les bras d'Edouard. Selon les lois de la traduction de l'époque, le traducteur a pris quelque libertés et changé le style diégétique du passage : là où l'on trouve une séquence de phrases visées à rendre les détails des mouvements des protagonistes de la scène, décrite avec un réalisme de chroniqueur, le traducteur insère une gestualité plus pathétique (les pleurs et les cris de Michele, la longueur de l'évanouissement de Teresa).

calzoni lunghi e degli stivali ; e cinto d'una fascia larghissima di seta di cui un capo pendeva insanguinato, perché forse morendo tentò di svolgersela dal corpo.⁸³⁷

Après la description du corps mourant de Ortis, détaillée autant que celle de Werther, on essaie d'enlever le corps de la position affreuse où il est, mais le garçon expire entre les bras du père de Teresa :

Il signore T*** gli sollevava lievemente dal petto la camicia, che tutta inzuppata di sangue gli si era rappresa su la ferita. Jacopo si risentì ; e sollevò il viso verso di lui ; e riguardandolo con gli occhi nuotanti nella morte, stese un braccio, come per impedirlo, e tentava con l'altro di stringergli la mano – ma ricascando con la testa su i guanciali, alzò gli occhi al cielo, e spirò.⁸³⁸

Le tableau qu'on a devant semble suggérer une Pietà, avec le père de Teresa qui remplace la vierge Marie et Jacopo qui, expirant dans ses bras, ensanglanté et enveloppé dans une très large écharpe de soie, serait le Christ.

Tandis que dans Werther on reconstruit les derniers instants de la mort avant qu'elle ne survienne, dans Ortis on postpose la description des derniers instants, qui la précèdent, à celle de la mort.

La ferita era assai larga, e profonda ; e sebbene non avesse colpito il cuore, egli si affrettò la morte lasciando perdere il sangue che andava a rivi per la stanza. Gli pendeva dal collo il ritratto di Teresa tutto nero di sangue, se non che era alquanto polito nel mezzo ; e le labbra insanguinate di Jacopo fanno congetturare ch'ei nell'agonia baciasse la immagine della sua amica. Stava sullo scrittojo la Bibbia chiusa, e sovr'essa l'oriuolo ; e presso, varj fogli bianchi ; in uno de' quali era scritto ; *Mia cara madre* : e da poche linee cassate, appena si potea rilevare, *espiazione* ; e più sotto : *di pianto eterno*.⁸³⁹

⁸³⁷ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 96. *Le proscrit*, p. 238-239 : M. T*** accourut dans l'espérance de pouvoir donner quelques secours à notre malheureux ami. Il le trouva étendu sur un canapé, la figure appuyée sur les coussins ; sans mouvement, mais de tems en tems il respirait encore. Il s'était frappé près du cœur, mais il avait arraché lui-même le poignard de sa blessure, et laissé tomber l'arma fatale à ses pieds. Son habit noir et sa cravatte étaient près de lui sur une chaise ; il était en bottes, vêtu d'un simple gilet et d'un pantalon ; une large ceinture de soie, qu'il paraissait avoir voulu détacher après s'être donné le coup mortel, traînait d'un côté jusqu'à terre ; sa chemise ensanglantée était collée sur sa poitrine.

⁸³⁸ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 96. *Le proscrit*, p. 238-239 : M. T*** la détacha doucement de la blessure : la douleur parut ranimer un moment l'infortuné ; il leva la tête, et tournant vers son ami des yeux déjà couverts des ombres du trépas, d'un bras il refusait ses secours, et de l'autre il cherchait à lui serrer la main... Mais bientôt sa tête retomba sur les coussins ; il tourna ses regards vers le ciel, et rendit le dernier soupir.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 96-97. *Le proscrit*, p. 240 : la blessure était large et profonde, cependant elle n'avait point touché le cœur, et sans l'immense quantité de sang qu'il avait perdu et qui coulait par torrens dans la chambre, il eût été possible de lui sauver la vie. Le portrait de Thérèse, qui pendait à son col, était également couvert de sang, excepté dans le milieu, et les lèvres ensanglantées de Jacopo nous firent présumer qu'au milieu des horreurs de l'agonie il couvrait encore de baisers l'image de son amante. La bible était fermée sur son secrétaire ; sur son livre on voyait sa montre, et tout auprès quelques feuilles de papier blanc, sur l'une desquelles il avait

À l'horreur de la description du corps torturé par la blessure, à l'image macabre du sang qui s'écoulait dans la chambre (*che andava a rivi per la stanza*) succède celle de la torture psychique du mourant : dans ses derniers instants, Jacopo a encore adressé tout son amour à Teresa, dont l'image dans le portrait est la seule chose qui ne soit pas ensanglantée ; de la sorte s'accomplit symboliquement ce que Jacopo lui écrivait, qu'aucune tache ne tombera sur elle à cause de la mort du jeune homme⁸⁴⁰, bien qu'il meure pour amour d'elle.

Ce qui suit évoque, dans la disposition des objets dans l'espace, une *vanitas*⁸⁴¹ du siècle précédent : la bible et la montre (qui remplace le sablier dans sa fonction de rappel du temps qui passe et qui approche la vie de sa fin) sur le bureau, des feuilles éparpillées et, de très près, la figure de la mort qui rappelle la fragilité de la vie et l'inutilité des choses terrestres (le corps mourant remplace ici le crâne des *vanitas*).

L'image de Jacopo écrivant sur ce bureau quelques heures auparavant semble par ailleurs renvoyer à l'iconographie de Saint-Jérôme, notamment à la version du motif du Caravage, le *Saint-Jérôme écrivant*, aujourd'hui conservé à la Galleria Borghese à Rome.

Le dernier geste que Jacopo accomplit, celui d'adresser les yeux au ciel (en effet on avait trouvé la Bible sur son chevet), aussi bien que les dernières pensées qu'il adresse par lettre à sa mère, l'expiation et les pleurs éternels (que le traducteur rend avec 'désespoir éternel' (celui réservé par la doctrine catholique dont Jacopo fait partie aux suicides ?), semblent confirmer la possibilité d'une interprétation religieuse de la symbolique déployée ici.

Cette narration semble se poser en opposition avec la dernière phrase du Werther : *Kein Geistlicher hat ihn begleitet* (Pas un prêtre ne l'accompagnait), précédée d'ailleurs par une description de la mort du jeune homme qui rappelle aussi le tableau vivant de la piété, avec les fils du bailli penchés sur le corps de Werther et qui, dans un geste à la fois pathétique, tendre et inquiétant (embrasser les lèvres du mort) rendent la choralité dramatique de la scène :

écrit : ma tendre mère ; puis au bout de plusieurs lignes toutes raturées, on lisait encore le mot expiation..., et plus bas : désespoir éternel.

⁸⁴⁰ Ugo FOSCOLO, op. cit., p. 96 : *che se taluno ardisse incolparti del mio infelice destino, confondilo con questo mio giuramento solenne ch'io proununzio gittandomi nella notte della morte : Teresa è innocente. Le proscrit*, p. 235 : Si quelqu'un osait t'accuser de mon cruel destin, montre-lui, pour le confondre, ce serment solennel que je prononce en me précipitant dans la nuit du trépas : Thérèse est innocente.

⁸⁴¹ Les *vanitas* étaient des compositions picturales qu'on a pendant longtemps classifiées, faussement, parmi les natures mortes. Elles furent peintes surtout dans l'époque post-tridentine et rappelaient aux croyants la fragilité de l'existence et la présence de la mort (le nom est tiré notamment du livre de l'Ecclésiaste).

Der Alte Amtmann kam auf die Nachricht herein gesprengt, er küsste den Sterbenden unter den heissesten Tränen. Seine ältesten Söhne kamen bald nach ihm zu Fusse, sie fielen neben dem Bette niedere im Ausdruck des unbändigsten Schmerzens, küssten ihm die Hände und den Mund, und der älteste, den er immer am meisten geliebt, hing an seinen Lippen, bis er verschieden war und man den Knaben mit Gewalt wegriss. Um Zwölfe Mittags starb er.⁸⁴²

6.3 La mort des libertins

6.3.1 *Lovelace et les siens*

Loin de la choralité et des scènes de piété pathétiques qui ont couronné la mort des héros, la vie des méchants ou, dans la terminologie du christianisme, des pécheurs, s'achève dans une profonde solitude, dans le remord et la violence (la mort en duel, véhicule par surcroît de la polémique de plusieurs des auteurs des Lumières, surtout anglaises, contre cette pratique jugée barbare et anachronique).

La vie des libertins se termine hors de la loi et dans le péché, c'est-à-dire, de la même manière que leur vie. Surtout, elle se termine sans larmes, dans le silence et l'obscurité.

La mort de Lovelace est racontée par lettre à Belford par le valet français que le jeune homme, parti pour le *grand tour* pour oublier la mort de Clarisse, a engagé à sa suite.

Ayant rencontré le cousin de Clarisse, Morden, et l'ayant provoqué, Lovelace l'affronte en duel et est tué, ou se laisse tuer, ce qui est plus probable, parce que, même si Richardson explique que Morden est usé dans la pratique des armes,⁸⁴³ Lovelace s'est toujours présenté comme quelqu'un qui faisait beaucoup de confiance dans l'adresse et la puissance de son bras et de son épée.⁸⁴⁴

Les mots qu'il adresse à Morden juste après le duel sembleraient confirmer cette hypothèse :

When the colonel took leave of him, Mr Lovelace said in French, You have well revenged the dear creature. I have, sir, said Mr Morden, in the same language : and perhaps shall be sorry that you called upon me to this work, while I was balancing whether to obey, or disobey, the dear angel.

⁸⁴² Johann Wolfgang GOETHE, op. cit., p. 151 : Le vieux bailli, à la nouvelle, s'en vint à cheval, au grand galop, et embrassa le mourant en versant les plus brûlantes larmes. Ses fils aînés arrivèrent à pied, peu après, tombèrent à genoux devant le lit avec l'expression de la plus violente douleur, baisant les mains et la bouche de l'agonisant, et l'aîné, qui avait été toujours son favori, resta les lèvres collées aux siennes jusqu'à ce que Werther eût trépassé : il fallut l'en arracher de force. C'est à midi qu'il mourut.

⁸⁴³ « Colonel Morden, I found, was too well used to the bloody work », écrit De la Tour quelques lignes plus haut.

⁸⁴⁴ Il répète plusieurs fois à Clarisse qu'il ne craint personne ni lois.

There is a fate in it ! replied my chevalier —a cursed fate !—or this could not have been ! —But be ye all witness, that I have provoked my destiny, and acknowledge, that I fall by a man of honour. Sir, said the colonel, with the piety of a confessor (wringing Mr Lovelace's hand), snatch these few fleeting moments, and commend yourself to God.⁸⁴⁵

D'ailleurs, lorsqu'il comprend que Morden l'a blessé à mort (car depuis la première blessure il demande de continuer), et qu'il est sur le point de mourir, ses premiers mots après la déclaration de la victoire de Morden sont pour Clarisse, ce qui laisserait une justification à l'interprétation que Lovelace partage comme juste la cause de la vengeance dont il est l'objet et qui le prive de la vie : « *The luck is yours, sir—Oh my beloved Clarissa !—Now art thou—Inwardly he spoke three or four words more. His sword dropped from his hand.* »⁸⁴⁶

Les derniers instants du malheureux sont tourmentés par des visions qui, à en juger par les réactions extérieures qu'elles engendrent, sont à la fois d'effroi et de consolation. La seule image limpide dans le délire du pécheur est celle de Clarissa, que Lovelace regarde d'en bas en la suppliant d'adresser ses regards vers lui. Il est aisé de supposer que, lorsqu'il demande d'éloigner quelqu'un, effroyé, il fasse référence à Mme Sinclair, morte parmi les souffrances les plus atroces avant lui.

He was delirious, at times, in the two last hours ; and several times cried out, Take her away ! Take her away ! But named nobody. And sometimes praised some lady (that Clarissa, I suppose, whom he had called upon when he received his death's wound) calling her, Sweet Excellence ! Divine Creature ! Fair Sufferer ! — And once he said, Look down, blessed spirit, look down ! — And there stopped—his lips however moving.

La mort s'approchant, le corps du jeune homme est toujours plus faibles et il s'évanouit ; après quoi, de La Tour trouve juste de rapporter les derniers mots, pour qu'ils puissent consoler ses amis (de la Tour interprète le mot « Blessed », la bénédiction que Lovelace prononce, comme une prière) :

⁸⁴⁵ Samuel RICHARDSON, *Clarissa, Or, The History of a Young Lady*, London : Penguin « Classics », 1985, p. 1487 ; Prévost, *Histoire de Clarisse Harlove*, Paris : Desjonquères, 1999, p. 675 : Lorsqu'il fut prêt à partir, M. Lovelace lui dit en français : Vous avez bien vengé ma chère Clarisse ! J'en conviens, répondit le colonel dans la même langue ; et peut-être gémirai-je toute ma vie de n'avoir pu résister à vos offres, lorsque je balançais sur l'obéissance que je croyais devoir à cet ange. Attribuez votre victoire au destin, réplique mon maître, à l'ascendant d'un cruel destin ; sans quoi, ce qui vient d'arriver était impossible. Mais vous, reprit-il, en s'adressant au chirurgien, à M. Margate et à moi, soyez témoins tous trois que je me suis attiré mon sort, et que je péris par la main d'un homme d'honneur. Monsieur ! Monsieur ! Lui dit le colonel, avec la piété d'un confesseur, et en lui serrant affectueusement la main, profitez de ces précieux moments, et recommandez-vous au Ciel.

⁸⁴⁶ Samuel RICHARDSON, op. cit., p. 1486. Prévost, op. cit., p. 676 :

At nine in the morning, he was seized with convulsions, and fainted away ; and it was a quarter of an hour before he came out of them.

His few last words I must not omit, as they show an ultimate composure ; which may administer some consolation to his honourable friends.

Blessed—said he, addressing himself no doubt to Heaven ; fir his dying eyes were lifted up—strong convulsion prevented him for a few moments saying more—But recovering, he again with great fervour (lifting up his eyes, and his spread hands) pronounced the word Blessed—Then, in a seeming ejaculation, he spoke inwardly so as not to be understood : at last, he distinctly pronounced these three words :

LET THIS EXPIATE !

And then, his head sinking on his pillow, he expired ; at about half an hour after ten.⁸⁴⁷

Les mots, qui dans le texte anglais sont en majuscule et dans une position très visible, *Let this expiate*, laissent la question sur le repentir de Lovelace (et conséquemment sur la nature de sa mort : est-elle une mort violente en duel ? Ou bien ne serait-elle pas un suicide, inconscient sinon volontaire ?) en suspens, puisqu'ils peuvent être adressés à Dieu autant qu'à Clarisse.

La lecture que nous avons donnée du roman semble mener à cette deuxième solution, surtout à l'aune d'une phrase de la dernière lettre de Lovelace à Clarissa, dans laquelle il lui offrait pour l'énième fois sa main sous condition d'une période d'expiation pendant laquelle démontrer la véridicité de sa réformation (qu'il entreprenait toutefois plus pour elle que pour gagner le salut éternel) :

⁸⁴⁷ Samuel RICHARDSON, *op. cit.*, p. 1487-1488. PREVOST, *op. cit.*, p. 676 : la raison paraissait quelquefois l'abandonner, surtout pendant les deux dernières heures de sa vie. Il s'écriait par intervalles : Éloignez-la de mes yeux, éloignez-la de mes yeux ; mais il ne nommait personne. Quelquefois, il adressait des expressions fort tendres à quelque femme, qui était apparemment la même Clarisse qu'il avait nommée en recevant le coup mortel. Il l'appelait : Fille excellente ! Divine créature ! Maleheureuse innocente ! Je lui entendis répéter particulièrement : Jetez les yeux sur moi, bienheureux esprit ! Daignez jeter les yeux sur moi. Il s'arrêtait après ces quatre mots ; mais il continuait de remuer les lèvres. À neuf heures du matin, il fut saisi de convulsions violentes, et perdant tout à fait connaissance, il demeura dans cet état plus qu'un quart d'heure. Lorsqu'il revint à lui-même je ne dois pas oublier ses dernières paroles, qui semblent marquer un esprit plus composé, et qui peuvent être par conséquent de quelque consolation pour ses amis. Quelles grâces je dois... prononça-t-il distinctement, en s'adressant sans doute au Ciel, car il tenait les yeux levés ; mais une forte convulsion ne lui permit pas d'achever. Ensuite, revenant à lui, il recommença les mêmes mots avec beaucoup de ferveur, les yeux levés encore, et les deux mains étendues. Ils furent suivis de quelque apparence de prières, prononcées d'une voix intérieure, qui ne laissait rien entendre de distinct. Enfin, j'entendis clairement ces trois mots : reçois cette expiation. Alors, sa tête s'étant enfoncé dans son oreiller, il expira vers dix heures et demie.

In this case, I will submit to your pleasure ; and there shall be no penance which you can impose that I will not cheerfully undergo, if you will be pleased to give me hope that after an expiation, suppose of months wherein the regularity of my future life and actions shall convince you of my reformation, you will at last be mine.⁸⁴⁸

La même question sur la nature de la mort du libertin peut être posée dans le cas de la mort de Valmont dans les *Liaisons dangereuses* de Laclos. Il est bien de prémettre que Valmont est très clairement inspiré par Lovelace et que les points communs entre les deux sont nombreux : d’abord, leur liaison avec deux types de femmes, dont une représentante d’une vertu exceptionnelle, l’autre d’une autant exceptionnelle corruption de mœurs et, ce qui pis est, de morale : Clarissa et la présidente de Tourvel montrent une vertu inébranlable même, ou surtout, après leur “chute” dans le péché, qui coïncide avec la rencontre des deux hommes ; la marquise de Merteuil et Mme Sinclair, au contraire, montrent une méchanceté exemplaire, et leur fin confirme le status coupable de leurs vies ; tous les deux suivent des maximes de vie qui leur imposent le contrôle absolu des émotions et se déclarent, pas à tort, des expertes dans l’art de la séduction ; tous les deux sont incités à la méchanceté par des “mauvaises compagnies”.⁸⁴⁹

La mort de Valmont est racontée de même par un serviteur, Bertrand, qui en donne communication à sa tante, Mme de Rosemonde. Elle est entourée des mêmes équivoques et des mêmes mensonges qui ont entouré la vie du vicomte : aux yeux du serviteur, Valmont est une âme noble et Danceny un vil assassin (tandis qu’on sait bien, par les confessions contenues dans les lettres, seule preuve de la vérité que la réalité est bien autre, précisément le contraire).

Figurez-vous mon effroi en voyant M. votre neveu porté par deux de ses gens et tout baigné dans son sang. Il avait deux coups d’épée dans le corps, et il était déjà bien faible. M. Danceny était aussi là, et

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 1185. PREVOST, *op. cit.*, p. 534. Dans cette supposition, je me sou mets à toutes vos volontés. Vous ne m’imposerez point de conditions que je n’embrasse avec ardeur, si vous me donnez la moindre espérance qu’après une expiation dont vous réglerez la durée, après des preuves éclatantes d’une réformation telle que vous m’en tracerez les lois, vous consentirez enfin d’être à moi.

⁸⁴⁹ Les points communs entre les deux mériteraient une tractation plus détaillée, dont n’est pas question ici, notre seul but étant de mettre en évidence le caractère commun des deux personnages dans le libertinage et dans la méchanceté (nuancée parce que, comme on vient de le dire, ils sont poussés à l’accomplissement des actes immorales –tel le viol de Clarisse ou le cruel abandon de la présidente de Tourvel- par l’influence extérieure.

même il pleurait. Ah ! Sans doute, il doit pleurer : mais il a bien temps de répandre des larmes quand on a causé un malheur irréparable !⁸⁵⁰

Les larmes jouent ici le rôle qui leur appartient, c'est-à-dire la révélation des émotions, toutefois la phrase, après tout ce qui vient de se passer dans le roman et si l'on réfléchit sur le véritable caractère de Valmont et sur celui de Danceny, est vraiment paradoxale et souligne à quel remaniement les codes de communication ont été soumis par Laclos : dans le général renversement que la réalité a subi grâce aux manipulations de Valmont et de la marquise, les larmes véritables sont prises par un geste inutile sinon hypocrite (le serviteur ira reprocher ou insulter le malheureux Danceny dans les lignes suivantes) :

Pour moi, je ne me possédais pas, et malgré le peu que je suis, je ne lui en disais pas moins ma façon de penser. Mais c'est là que M. le Vicomte s'est montré vraiment grand. Il m'a ordonné de me taire, et celui-là même qui était son meurtrier, il lui a pris la main, l'a appelé son ami, l'a embrassé devant nous trois et nous a dit : « Je vous ordonne d'avoir pour monsieur tous les égards qu'on doit à un brave et galant homme ». ⁸⁵¹

Le lecteur se trouve dans ce passage face à deux niveaux de réalité : l'un, celui qu'il connaît parce qu'il est au courant de l'intimité des personnages qu'ils ont révélée dans leurs communications épistolaires ; l'autre, celui que connaît Bertrand et que n'est qu'une fiction bien construite par le vicomte mourant et la marquise de Mertueil. Et c'est à ce point que le seul instrument qui puisse décider de la vérité de ses deux niveaux sort du secret pour venir au plein jour :

Il lui a, de plus, fait remettre devant moi des papiers fort volumineux, que je ne connais pas, mais auxquels je sais bien qu'il attachait beaucoup d'importance. Ensuite il a voulu qu'on le lassât seul pendant un moment. Cependant j'avais envoyé chercher tout de suite tous les secours, tant spirituels que temporels ; mais, hélas ! Le mal était sans remède. Moins qu'une demi-heure après, M. le Vicomte était sans connaissance. Il n'a pu recevoir que l'extrême onction, et la cérémonie était à peine achevée qu'il a rendu son dernier soupir. ⁸⁵²

Le geste que Valmont accomplit avant de mourir, d'embrasser Danceny et de rétablir publiquement sa réputation, ainsi que sa livraison des lettres au jeune chevalier témoigne un

⁸⁵⁰ Pierre CHODERLOS DE LACLOS, *Les liaisons dangereuses*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1951, p. 375.

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, op. cit., p. 376.

changement remarquable dans la conduite du libertin, qui laisse entrevoir la possibilité d'un repentir final.

Si l'acte de céder les lettres à Danceny peut n'être dicté que par le désir de vengeance contre la marquise (qui a dû raconter à son nouvel amant la séduction de sa future épouse par le vicomte, d'où le défi et le duel), l'embrassement et la victoire même de Danceny laissent penser. D'abord, dans la représentation littéraire du duel, c'est celui qui est le plus passionné ou impliqué par ses sentiments qui risque de mourir, parce que la froideur est censée favoriser la victoire (ce qui est intuitivement compréhensible par tout le monde) ; deuxièmement, il serait difficile, ou du moins très bizarre, de penser que Valmont, rusé libertin, puisse être vaincu par Danceny, naïf et très jeune gentilhomme, à moins qu'il ne se soit laissé vaincre spontanément.

L'émotion qu'il témoigne face aux larmes de la présidente de Tourvel lors de la scène de séduction qu'il raconte à la marquise rend bien compte du fait que, par rapport à celle-ci, il a, si j'ose dire, le cœur plus tendre et une capacité à éprouver des sentiments vertueux, ou du moins d'en être touché lorsqu'il s'y trouve en face (ce qui ne l'a pas empêché de quitter la présidente en lui envoyant la lettre cruellement conçue par la marquise, comme l'admiration pour la vertu de Clarisse n'avait pas empêché Lovelace de la violer).

7 La mort de l'aimée

7.1 Le problème de l'adultère : l'amour conjugal et l'amour-passion

Un des volets de l'affirmation de la famille bourgeoise au dix-huitième siècle est le débat entre deux différentes formes de la possibilité du bonheur. D'un côté, la maternité (ou la paternité) et donc l'harmonie familiale, qui conjuguent l'épanouissement individuel avec les exigences sociales d'ordre et de stabilité et de l'autre le côté libertin, la louange de l'adultère comme source de plaisir.

Nous avons déjà vu à ce propos la surimposition, à la surface du langage, entre la sphère du sacré et celle des relations amoureuses et la permanence de l'amour passion dont De Rougemont donnait une analyse si lucide dans son livre.

La Nouvelle Héloïse de Rousseau marque la dissociation profonde entre celui-ci et l'amour conjugal. Julie, qui expose une complexe théorie du sentiment amoureux au fil des pages, commence par énoncer l'idée qu'il n'y a de pire ennemi pour la passion que l'état de bonheur :

Je ne sais quel triste pressentiment s'élève dans mon sein, et me crie que nous jouissons du seul temps heureux que le ciel nous ait destiné. Je n'entrevois dans l'avenir qu'absence, orages, troubles, contradictions : la moindre altération à notre situation présente me paraît ne pouvoir être qu'un mal. Non, quand un lien plus doux nous unirait à jamais, je ne sais si l'excès du bonheur n'en deviendrait pas la ruine. Le moment de la possession est une crise de l'amour et tout changement et dangereux au notre. Nous ne pouvons plus qu'y perdre.⁸⁵³

La ressemblance avec la théorie ébauchée par Lovelace à Belford lors de ses premières adresses à Clarissa est frappante, d'autant plus que dans le roman, c'est Julie qui se fait la gardienne de la vertu, tandis que chez Richardson, la description de Lovelace évoque un état de faux bonheur :

It is infinitely better for her and for me that we should not marry !—What a delightful manner of life (Oh that I could persuade her to it !) would that be with such a lady ! The fears, the inquietudes, the uneasy days, the restless night ; all arising from doubt of having disoblighd me ! Every absence dreaded to be an absence for ever ! And then, how amply rewarded, and rewarding, by the rapture-causing return ! Such a passion as this keeps love in a continual fervour; makes it all alive. The happy pair, instead of sitting dozing and nodding at each other in two opposite chimney-corners in a

⁸⁵³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, lettre IX de la première partie

winter-evening, and over a wintry love, always new to each other, and having always something to say.⁸⁵⁴

Dans la vision de Lovelace, un état de tempête émotionnelle continue s'oppose à l'ennui des soirées hivernales où le couple marié, sans plus rien à se dire, sied aux deux côtés de la cheminée. La différence est on ne peut plus grande. Julie aussi, en effet, distingue soigneusement entre un bonheur conjugal, qui se configure comme un état paisible et serein, de gouvernance tranquille du ménage bourgeois, et l'amour, ce sentiment exclusif et bouleversant qui unit les amants sentimentaux. La nouvelle Mme de Wolmar l'explique à son ancien amant : « On ne s'épouse pas pour penser uniquement l'un à l'autre, mais pour remplir conjointement les devoirs de la vie civile, gouverner prudemment la maison, bien élever ses enfans. Les amants ne voyent jamais qu'eux, ne s'occupent incessamment que d'eux, et la seule chose qu'ils sachent faire est de s'aimer ».⁸⁵⁵

Et encore, car les différences sont nombreuses :

Ce qui m'a longtems abusée et qui eût-être vous abuse encore, c'est la pensée que l'amour est nécessaire pour former un heureux mariage. Mon ami, c'est une erreur ; l'honnêteté, la vertu, de certaines convenances, moins de conditions et d'âges que de caracteres et d'humeur suffisent entre deux époux ; ce qui n'empêche point qu'il ne résulte de cette union un attachement très tendre qui, pour n'être pas précisément de l'amour, n'en est pas moins doux et n'en est que plus durable. L'amour est accompagné d'une inquiétude continuelle de jalousie ou de privation, peu convenable au mariage, qui est un état de jouissance et de paix.⁸⁵⁶

Voilà le reniement du message même du roman. L'amour n'est pas nécessaire à faire un heureux ménage ; au contraire. Celui-ci, qui a pour fondement « l'honnêteté, la vertu, de certaines convenances », n'a aucun besoin de l'amour, sentiment violent, instable et non maîtrisable sur lequel il ne serait pas possible de baser la structure fondamentale de toute société. Le citoyen n'a aucun doute : dans sa république idéale, l'amour est un élément

⁸⁵⁴ Samuel RICHARDSON, *Clarissa*, p. 521. PRÉVOST, Paris : Desjonquères, 1999, vol. I, p. 735-736. Ma foi, il vaut infiniment mieux, et pour elle et pour moi, que nous renoncions au mariage. Quelle délicieuse vie que celle d'un amour libre avec une fille comme elle ! Ah ! Si je pouvais lui en inspirer le goût ! Des craintes, des inquiétudes, des jours orageux, des nuits interrompues, tantôt par le doute d'avoir désobligé, tantôt par une absence qu'on craint de voir durer toujours ! Ensuite, quels transports au retour, ou dans une réconciliation ! Quels dédommagements ! Quelles douces récompenses ! Une passion de cette nature entretient l'amour dans une ardeur continuelle. Elle lui donne un air de vie qui ne s'affaiblit jamais. L'heureux couple, au lieu d'être assis, de rêver, de s'endormir chacun au coin d'une cheminée, dans une soirée d'hiver, paraît toujours neuf l'un à l'autre, et n'est jamais sans avoir quelques choses à se dire.

⁸⁵⁵ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 372.

⁸⁵⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, 1964, p. 372.

dangereux, dérangeant, liminaire. Son illusion est telle qu'elle leurre les amants et qu'elle pose une « idôle » à la place de la personne aimée, quitte à revenir de son illusion et s'en prendre au sujet réel qui ne correspond plus à l'image idolâtrée :

Il n'y a point de passion qui nous fasse une si forte illusion que l'amour : On prend sa violence pour un signe de sa durée; le cœur surchargé d'un sentiment si doux, l'étend, pour ainsi dire, sur l'avenir, et tant que cet amour dure on croit qu'il ne finira point. Mais au contraire, c'est son ardeur même qui le consume ; il s'use avec la jeunesse, il s'efface avec la beauté, il s'éteint sous les glaces de l'âge, et depuis que le monde existe on n'a jamais vu deux amans en cheveux blancs soupirer l'un pour l'autre. On doit donc compter qu'on cessera de s'adorer tôt ou tard ; alors l'idole qu'on servoit détruite, on se voit réciproquement tel qu'on est. On cherche avec étonnement l'objet qu'on aimait ; ne le trouvant plus on se dépite contre celui qui reste, et souvent l'imagination le défigure autant qu'elle l'avoit paré [...]⁸⁵⁷

Description extraordinairement lucide du travail de l'idéalisation amoureuse, ce passage de Julie saisit une division qui ira se creusant dans la littérature du siècle suivant : celle entre l'état paisible de l'amour conjugale (une espèce de lien tendre qui n'a rien des violences de l'autre amour) et celui orageux de l'amour passion.

La violence de celui-ci conduira aux représentations qui mettent l'accent sur les plus dangereux de ses effets : Rousseau lui-même n'arrivera jamais à résoudre le problème qu'il a posé ainsi : Julie avouera la permanence de l'amour passion dans son cœur, malgré le bonheur conjugal de Clarens ; Émile ne saura guère trouver d'issue à son couple brisé après la trahison de Sophie.

En revanche, le bonheur tranquille du foyer domestique conduira à des scènes de paix conjugale qui sauront racheter des maris vicieux : leurs femmes patientes ne se limiteront pas à leur pardonner leurs égarements (là où Émile est véritablement déchiré par l'infidélité de Sophie), mais elles contribueront activement à les ramener dans les chemins de la vertu. Mr B. dans la suite de Pamela et Dolbreuse de Loaisel de Tréogate en offrent des exemples.

7.1.1 *Saint-Preux, Lord Seymour et le drame d'Émile*

Saint-Preux se comporte toujours en amant obéissant et dévot, disposé à faire en tout les volontés de son aimée : « Dès cet instant je vous remets pour ma vie l'empire de mes volontés ; disposez de moi comme d'un homme qui n'est plus rien pour lui-même, et dont

⁸⁵⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 372-373.

tout l'être n'a de rapport qu'à vous »⁸⁵⁸, il écrit dans la première partie, et il tiendra effectivement sa parole jusqu'à la fin et même aux dépenses de son bonheur et de sa vie, qui en effet s'est écoulée dans la tristesse et le désespoir.

Nous ne nous étonnons guère, dans cette perspective, lorsque, au moment de la promenade sur le lac à Clarens et après s'être rendu avec Julie à Meillerie, lieu du souvenir de l'amour de leur jeunesse, il avouera son désir homicide à l'égard de sa bien-aimée : « [...] je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments. Cette horrible tentation devint à la fin si forte, que je fus obligé de quitter brusquement sa main pour passer à la pointe du bateau ».⁸⁵⁹

S'étant calmé grâce à des *pleurs consolateurs*, Saint-Preux revient auprès de Julie, saisit sa main et s'aperçoit qu'elle vient aussi de pleurer :

Là mes vives agitations commencèrent à prendre un autre cours ; un sentiment plus doux s'insinua peu à peu dans mon âme, l'attendrissement surmonta le désespoir, je me mis à verser des torrents de larmes, et cet état, comparé à celui dont je sortais, n'était pas sans quelques plaisirs. Je pleurai fortement, longtemps, et fus soulagé. Quand je me trouvai bien remis, je revins auprès de Julie ; je repris sa main.⁸⁶⁰

Ce dernier passage, considéré de plus près, jette un jour nouveau sur l'exploitation du pathétique et sur les enjeux psychologiques qu'il sous-entend.

Les larmes interviennent au point où Saint-Preux éprouve un sentiment fort violent et agressif à l'égard de Julie et elles le transforment en « un sentiment plus doux » ; elles arrivent après une opération psychique fondamentale : « l'attendrissement surmonta le désespoir ». En d'autres termes, la tendresse surmonte l'agressivité, et les pleurs sanctionnent ce passage, lavant l'âme des restes du sentiment primitif que le tendre Saint-Preux a bien du mal à vivre et à accepter. Le geste de pleurer constitue le défoulement d'un sentiment hostile, là où on ne s'attendrait qu'un sentiment tendre.

⁸⁵⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 56.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 521.

⁸⁶⁰ *Ibid.*

On se souviendra peut-être des pages que Freud dédiait dans *Totem et tabou* à l'ambivalence des sentiments vers les objets qui rentrent dans le champ du tabou,⁸⁶¹ aussi bien que des pages que de Rougemont, pourtant assez éloigné des théories freudiennes au moins dans ce qu'il considère la primauté de l'esprit sur l'instinct, s'inscrivant de la sorte dans une vision épistémologique opposée à celle du médecin autrichien.⁸⁶²

Nous chercherons ici de reconsidérer le passage cité ci-dessus à l'aune du bref traité que Freud dédiait en 1913 à l'ambivalence des sentiments des peuples « sauvages » face à leur tabous.⁸⁶³

Le père de la psychanalyse se concentre particulièrement, dans ce bref essai, sur le sentiment de « tendresse anxieuse » qu'on retrouve chez certains névrosés.⁸⁶⁴

Cet excès, qui est habituel dans maintes névroses, explique encore le médecin viennois, « survient partout où existe, outre la tendresse prédominante, un courant opposé mais inconscient d'hostilité et où se trouve donc réalisé le cas typique de la position de sentiment ambivalente. »⁸⁶⁵

À l'aune de cette affirmation, le désir homicide que Saint-Preux éprouve à l'égard de Julie apparaît sous le jour d'un symptôme : le symptôme de ce courant d'hostilité refoulée dont parle Freud à propos de la tendresse anxieuse.

⁸⁶¹ Sigmund FREUD, *Totem et tabou*, Paris : PUF, 2010, p. 31.

⁸⁶² Denis de ROUGEMONT, *L'amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972.

⁸⁶³ Sigmund FREUD, *Le tabou et l'ambivalence des motions de sentiment*, in *Id.*, *Totem et tabou*, Paris : PUF, 2010, p. 31-94. Il est peut-être utile de rappeler ici la définition préalable de « tabou » donnée par le psychanalyste viennois dans l'*incipit* de son essai. Le mot polynésien 'tabou' est intraduisible, prévient Freud, parce que nous ne possédons plus le concept auquel il renvoie. « Celui-ci était encore courant chez les anciens Romains, leur *sacer* était la même chose que le tabou des Polynésiens, de même l'*αγος* des Grecs, le *Koudash* des Hébreux [...] Pour nous, la signification du mot diverge selon deux directions opposées. Il veut dire, pour nous, d'une part: sacré, consacré; d'autre part: inquiétant, dangereux, interdit, impur. L'opposé du tabou se dit en polynésien *noa* = habituel, accessible à tous ».

⁸⁶⁴ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 66. L'auteur expose d'abord au lecteur trois groupes de tabous, les prescriptions qui les concernent, les rituels qui y sont associés, se référant surtout aux peuples étudiés par Frazer dans *Le Rameau d'or*. Les trois groupes comprennent: les ennemis, les chefs ou souverains, les morts. Après avoir décrit la tendresse avec laquelle sont traitées les têtes des ennemis tués et les rigides prescriptions auxquels doivent se tenir les tueurs et les profondes ambivalences qui concernent la royauté auprès de nombreux peuples « sauvages », Freud passe à retrouver et éclaircir au lecteur l'analogie de la pensée « primitive » avec la psyché européenne, champ d'étude de la psychanalyse. Si l'on considère, continue Freud, « l'état de choses ici dépeint » c'est-à-dire la profonde révérence que les peuples montrent à l'égard des objets protégés par le tabou, et à la fois la violence sous-entendue aux rituels qui les concernent, « pour ainsi dire comme s'il se trouvait dans le cadre symptomatique d'une névrose, nous partirons d'abord de l'excès de sollicitude anxieuse qui est donnée pour le fondement du cérémonial de tabou ».

⁸⁶⁵ *Ibid.*

Cette ambivalence de sentiments se retrouve, décrite différemment, dans le rapport que la conception de l'amour que Denis de Rougemont définit à la base du mythe de Tristan et des ses évolutions historiques (dont Rousseau est un exemple) implique ; la « religion de l'amour », dont le roman sentimental est complètement imprégné, idéalise et divinise la Femme et à la fois discrédite l'amour charnel.⁸⁶⁶

La *cortezia* aurait élaboré une première division entre l'objet d'amour et la sphère sexuelle, identifiée avec le mal, la souillure.

Éclairée par la lecture de Rougemont, nous retrouvons dans la difficile situation de Saint-Preux sur le lac la collision entre deux instances : l'amour courtois, avec ses lois de courtoisie qui lui imposent une soumission totale à la Dame, et le courant d'agressivité qui s'ensuit aux souffrances dont Julie, la Dame, a été la cause.

La promenade sur le lac n'est pas le seul moment où le tendre Saint-Preux ait un instinct plus qu'agressif, franchement hostile contre Julie.

Elle vient de lui écrire pour lui annoncer son imminent mariage avec Wolmar :

Que m'as-tu dit ?... qu'oses-tu me faire entendre ?... Toi, passer dans les bras d'un autre !... un autre te posséder !... N'être plus à moi !... ou, pour comble d'horreur, n'être pas à moi seul ? Moi, j'éprouverais cet affreux supplice !... je te verrais survivre à toi-même !... Non ; j'aime mieux te perdre que te partager... Que le ciel ne me donna-t-il un courage digne des transports qui m'agitent !... avant que ta main se fût avilie dans ce noeud funeste abhorré par l'amour et réprouvé par l'honneur, j'irais de la mienne te plonger un poignard dans le sein ; j'épuiserais ton chaste cœur d'un sang que n'aurait point souillé l'infidélité. A ce pur sang je mêlerais celui qui brûle dans mes veines d'un feu que rien ne peut éteindre, je tomberais dans tes bras ; je rendrais sur tes lèvres mon dernier soupir... Je recevrais le tien... Julie expirante !... ces yeux si doux éteints par les horreurs de la mort !... ce sein, ce trône de l'amour déchiré par ma main, versant à gros bouillons le sang et la vie !... Non, vis et souffre ! porte la peine de ma lâcheté. Non, je voudrais que tu ne fusses plus ; mais je ne puis t'aimer assez pour te poignarder.⁸⁶⁷

Le passage mérite une considération de plus près.

Proie d'une plus que compréhensible jalousie et d'une encore plus brûlante douleur, Saint-Preux déclare d'abord de ne pas pouvoir souffrir « le partage », car avec le mariage, Julie se dédoublerait (ce qu'il souligne d'ailleurs très bien lors de sa réponse au Baron d'Étanges qui lui impose de délivrer Julie de toute promesse échangée avec lui : « je rends à Julie d'Étanges le droit de disposer d'elle-même, et de donner sa main sans consulter son

⁸⁶⁶ Denis de ROUGEMONT, *L'amour et l'occident*, Paris : Plon, 1972, p. 125 ss.

⁸⁶⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 336.

cœur »⁸⁶⁸), elle « survivr[ait] à [s]oi même ». Sa main et son cœur n'allant plus de même, Julie aurait cédé à l'hypocrisie des gens du monde, au règne des apparences illusoires, trahissant de la sorte la vertu qui l'unit à son amant.

« No, j'aime mieux te perdre que te partager... », s'exclame en effet Saint-Preux après ce scénario pour lui pénible.

Le roman d'amour aurait pu prendre le cours d'une histoire tragique ou d'une tragédie : Saint-Preux tue Julie pour qu'elle ne puisse pas se jeter dans les bras d'un autre et souiller de la sorte son « chaste cœur » dans un « noeud funeste abhorré par l'amour et réprouvé par l'honneur ».

C'est le cours que lui fera prendre Henry Mackenzie dans *Julia de Roubigné*, portant à la surface un des développements possibles du texte de Rousseau, défoulant le refoulé.

Pourtant ce n'est pas celui qui lui fera prendre Rousseau, malgré l'étonnante complaisance avec laquelle Saint-Preux, le tendre Saint-Preux, s'évertue à décrire une scène d'une extrême violence, où le sang coule au lieu des larmes, on dirait, et qui se conclut sur le tableau final qui réunit les amants dans une mort partagée : « je rendrais sur tes lèvres mon dernier soupir... Je recevrais le tien... ».

L'impression que la scène laisse, et la lecture qu'on en donne à l'aune de ce qui a été dit précédemment, est que cette idée exerce une sorte de douceur noire sur l'âme de Saint-Preux, de suite refoulée par un nouveau changement soudain d'avis et du rythme des tournures de la période.

La scène change totalement, et le lecteur se trouve avec l'imagination de Saint-Preux face au cadavre de Julie : « Non, je voudrais que tu ne fusses plus ; mais je ne puis t'aimer assez pour te poignarder ».

C'est dans ce passage que la mort de Julie est à la fois préconisée et décidée : « je voudrais que tu ne fusses plus », mais le voile de l'euphémisme cache encore l'image qui concrétiserait le courant hostile caché derrière la tendresse exacerbée de Saint-Preux.

La mort de Julie après s'être jetée à l'eau pour sauver le fils né de ce « noeud funeste » supplée le « manque de courage et d'amour » de Saint-Preux. En lui évitant à la fois le poids de la culpabilité.

⁸⁶⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 327.

L'identité de Julie d'Étanges change à partir de sa rupture avec Saint-Preux et de son mariage avec Wolmar ; le changement est souligné au niveau sémiotique par le nom dans ses lettres : Julie devient Mme de Wolmar. Avec sa décision d'épouser Wolmar, la jeune fille renonce en effet, comme toutes les femmes de l'époque, d'ailleurs, à son identité personnelle, à son passé, à sa liberté. Surtout, elle meurt pour Saint-Preux.⁸⁶⁹

La phrase de Claire annonçant à l'amant infortuné le mariage est révélatrice à cet égard : « Votre amante n'est plus, mais j'ai retrouvé mon amie, et vous en avez une [...] ». ⁸⁷⁰

En effet, Julie est morte pour Saint-Preux le jour de son mariage, et sa mort à la fin du livre ne fera que confirmer ce premier trépas et réaliser le désir qu'il formule dans ce moment : « je voudrais que tu ne fusses plus ».

Ce n'est pas la jalousie qui empêche l'amant de Julie de la « partager », le problème est plus profond et se soude à l'idée que Rousseau se fait de la nécessité d'une régénération des rapports interpersonnels, premier pas pour une régénération de l'humanité.

L'acceptation d'un compromis de telle sorte mettrait en échec l'idée de vertu sur laquelle l'unicité du rapport entre les deux amants se base ; elle offenserait la délicatesse et blesserait la sensibilité.

En effet, le rapport amoureux occupe, dans l'anthropologie rousseauiste, la place d'un moment à la fois fondateur (la seconde naissance : « nous naissons, pour ainsi dire, en deux fois : l'une pour exister, et l'autre pour vivre ; l'une pour l'espèce et l'autre pour le sexe »⁸⁷¹) et fort dangereux (les anthropologues modernes y reconnaîtraient très probablement les caractéristiques des rites de passage).

Son importance est soulignée explicitement et de manière très manifeste dans le livre IV de l'*Émile*, souvent mis en relation avec *Julie* : « C'est ici la seconde naissance dont j'ai parlé ; c'est ici que l'homme naît véritablement à la vie et que rien d'humain n'est étranger à lui. Jusqu'ici nos soins n'ont été que des jeux d'enfant ; ils ne prennent qu'à présent une

⁸⁶⁹ La valeur du changement est témoignée plusieurs fois par Lovelace chez Richardson : à plusieurs reprises, et jusqu'aux derniers moments de Clarisse, l'aristocrate souhaiterait que Clarisse meure en Lovelace, plutôt qu'en Harlowe.

⁸⁷⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 339.

⁸⁷¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou de l'éducation*, in *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris : Gallimard, 1969, p. 489.

véritable importance. Cette époque où finissent les éducations ordinaires est proprement celle où la nôtre doit commencer ».⁸⁷²

La relation amoureuse est au cœur de l'éducation pour Rousseau, car le bonheur de l'humanité en dépend. Le choix d'une partenaire digne d'Émile demande un soin particulier au précepteur et paraît hanter l'imaginaire rousseauiste.

À *Émile* aurait dû faire suite notamment *Émile et Sophie*, un ouvrage inachevé, mais qui nous dit beaucoup sur la place que prend le problème de la trahison de la part de l'être aimé au sein de la pensée rousseauiste.

L'histoire est connue : parents de deux enfants, Sophie et Émile quittent la campagne pour la ville (le chemin du malheur, dans tous les romans sentimentaux) où le jeune couple, entraîné par la corruption générale, se divise insensiblement : « Nous n'étions plus un, nous étions deux : le ton du monde nous avait divisés, et nos cœurs ne se rapprochaient plus »⁸⁷³.

Dans cette situation et peut-être souffrant de l'apparente insouciance de son époux, Sophie se laisse séduire et commet une infidélité.

Incapable de mensonge et de bassesse, malgré sa faute, la jeune femme avoue à Émile son infidélité et laisse l'homme dans un état de saisissement et d'horreur. Lorsqu'il veut décrire son état intérieur, Émile se heurte à l'insuffisance du langage et Rousseau fait preuve de cette éloquence que ses contemporains lui reconnaissent si souvent. Comment faire le tableau de la douleur de ces instants ?

En déclarant l'impossibilité de la dire et le souhait adressé à autrui de ne jamais l'éprouver :

Tel étoit mon état, tel il fut durant plusieurs heures ; comment en faire le tableau ? Je ne dirais pas en deux volumes ce que je sentoais à chaque instant. Hommes heureux qui dans une ame étroite et dans un cœur tiède ne connoissez de revers que ceux de la fortune, ni de passions qu'un vil intérêt, puissiez-vous traiter toujours cet horrible état de chimère et n'éprouver jamais les tourmens cruels que donnent de plus dignes attachemens, quand ils se rompent, aux cœurs faits pour les sentir.⁸⁷⁴

Émile essaie de calmer sa douleur en s'étourdissant par la fatigue physique et « Au lieu de la sèche douleur qui me consumoit auparavant, j'avois la douceur de m'attendrir jusqu'aux larmes. Elle est perdue à jamais pour moi, je le sais, me disois-je ; mais du moins j'oserais

⁸⁷² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou de l'éducation*, op. cit., p. 490.

⁸⁷³ Jean-Jacques Rousseau, *Émile et Sophie*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 887.

⁸⁷⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Émile et Sophie*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 892.

penser encore à elle, j'oserai la regretter, j'oserai quelquefois encore gémir et soupirer sans rougir ». ⁸⁷⁵

Sophie n'a pas perdu entièrement l'estime d'Émile, car, même dans sa faute, elle ne s'est pas laissée entraîner dans la décadence morale des contemporains : loin de regarder d'un regard léger son infidélité, elle l'a avoué avec courage et fierté et s'est spontanément éloignée d'Émile. Ces considérations permettent au jeune homme de supporter la souffrance et à son âme de se relacher et s'abandonner à la consolation douce des larmes.

Sophie, qu'Émile aime avant de la connaître, car elle n'est qu'une image, sa compagne parfaite, reste fidèle à cet idéal même dans son erreur.

Quand mes sens éveillés par l'âge me demandèrent une compagne, vous épurâtes leur feu par les sentimens ; c'est par l'imagination qui les anime que j'appris à les subjuguier ; j'aimai Sophie avant même de la connoître ; cet amour préservait mon cœur des pièges du vice, il y portait le goût des choses belles et honnêtes, il y gravoit en traits inéfaçables les saintes loix de la vertu. Quand je vis enfin ce digne objet de mon culte, [...] ⁸⁷⁶

écrit Émile à son précepteur dans *Émile et Sophie* (en forme épistolaire comme *Julie*). L'image de la perfection prime sur la réalité de la femme aimée et laisse disparaître celle-ci. Le processus sur qui se fonde la religion de l'amour est là. La Femme fait son apparition au détriment des femmes.

Lord Seymour, autre amant sentimental et filiation du modèle rousseauiste, confirme le lien qui relie l'idéalisation propre à ce type de sensibilité des instincts agressifs lorsque l'objet de la tendresse n'adhère pas à l'image mythique que les amants ont élaborée d'elle :

« Hätte ich Krafte gehabt, sie ihrer reizenden Gestalt und aller ihrer Talenten zu berauben, ich wurd'es in diesem Augenblick getan haben. Leichter wär'es mir gewesen, sie elend, häßlich, ja gar tot zu sehen, als Zeuge ihrer moralischen Zernichtung zu sein. » ⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Émile et Sophie*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 898.

⁸⁷⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Émile et Sophie*, in *Œuvres complètes*, tome IV, Paris, Gallimard, 1969, p. 882.

⁸⁷⁷ Sophie von LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* [1771], Stuttgart : Philipp Reclam Verlag, 1983, p. 204. *Mémoires de Mlle Sternheim*, publiées par Mr Wieland et traduits de l'allemand par Madame ***, La Haye : Pierre Frédéric Gosse, 1774, vol. II, p. 5 : Ah ! si j'avois eu le pouvoir de lui ravir tous ses talents, & les charmes enchanteurs de sa figure, je l'eusse fait dans cet instant ! Oui, j'aurois préféré la voir défigurée, malheureuse, je dis plus, la voir morte, que d'être le témoin de sa destruction morale .

7.1.2 Du drame de la vertu au drame de l'honneur : *Julia de Roubigné*

Dans *Julia de Roubigné* le dénouement possible mais pas exploité par Rousseau émerge et la protagoniste féminine, d'ailleurs bien moins « coupable » que Julie, meurt par la main de son mari, qui se méprend sur son comportement et la croit adultère.⁸⁷⁸

Julia pressent la mort. À onze heures du soir, après sa rencontre avec Savillon, elle écrit à son amie Maria de Roncilles : « *I tremble to go to bed — the taper that burns by me is dim, and methinks my bed looks like a grave !* ». ⁸⁷⁹

La mort est introduite par cette sensation effrayante de Julia et ensuite par un rêve, qui laisse supposer, Au-delà du moment d'effroi que lui communique ce lit qui deviendra effectivement son tombeau, le calme de l'innocence à l'intérieur du personnage (le lecteur est mis face à cet état d'âme par le biais de l'écriture épistolaire, qui démontre ici la pluralité de possibilités offertes à la représentation des sentiments et de leurs conséquences par cette forme littéraire).

Le rêve de Julia, qui semble alluder à la fois, *mutatis mutandis*, à ses plus proches devanciers, le rêve de Lovelace dans *Clarissa* et celui de Saint-Preux dans *Julie* et à son illustre antécédent shakespearien dans *Hamlet*, par la présence du spectre du père, la ramène à un état de paix (« *I could, at this time, die contented* », ⁸⁸⁰ déclare la protagoniste

⁸⁷⁸ Le roman de Mackenzie reprend l'intrigue de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, mais apporte des modifications structurales, surtout dans les rôles de personnages. Ainsi, Julia épouse, comme Julie, le vieux Montauban, avec lequel son père a une dette d'honneur (comme le baron d'Étanges avec Wolmar); cependant, elle n'a jamais oublié son premier amour, Savillon, avec lequel elle a passé la plupart du temps heureux de sa jeunesse, et qui représente l'antithèse du caractère incarné par Montauban et Monsieur de Roubigné, liés à une idée chevaleresque et martiale d'honneur. Savillon est « l'homme des Lumières », si j'ose dire : sensible mais pauvre, il part en Martinique pour pouvoir accumuler des richesses qui lui permettent d'épouser Julia, dont il est secrètement épris; outre-mer, il essaye de rendre moins pénible la condition des esclaves et acquiert de la renommée et des richesses. Julia ne le rencontrera qu'une fois, pour lui dire adieu et sera de la sorte moins coupable que Julie. Sa faute (aux yeux des lecteurs de l'époque) est le secret de ce rendez-vous, d'où l'équivoque qui conduit à sa mort par la main de Montauban. Le livre focalise plutôt les injustices de la société de l'époque que l'histoire d'amour. Pour les rapports entre les deux romans, cfr. l'introduction à la seule édition moderne du roman anglais, déjà citée, et David MARSHALL, « The Business of Tragedy Accounting for Sentiment in *Julia de Roubigné* », in David MARSHALL, *The Frame of art Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 127-146.

⁸⁷⁹ Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, p. 153. Je tremble de me coucher — la chandelle qui brûle à côté de moi est faible, et il me semble que mon lit ressemble à un tombeau !

⁸⁸⁰ Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, p. 154-155. Je me suis assise à l'orgue, et, avec ce registre léger et faible que tu avais l'habitude d'appeler séraphique, j'ai essayé d'imiter leur beauté. Et jamais avant ta Julia a joué un air si célestialement, ou ressenti autant d'extase dans la force des sons ! lorsque j'ai touché la dernière corde qui se leva la dernière dans mon rêve, mes doigts sont restés involontairement dans la clef, et il m'a semblé que je voyais l'esprit gardien autour de moi, qui écoutait avec un ravissement pareil au mien !

en introduisant le récit du rêve dans sa lettre à Maria) tandis qu'il fait frémir le lecteur, au courant du triste destin qui attend l'innocente.⁸⁸¹

Dans le rêve de la protagoniste les ombres de ses pères lui apparaissent dans un cimetière et lui suggèrent d'écouter. Une musique céleste saisit ses oreilles et elle est déçue de se réveiller, parce que le réveil la ramène à sa triste condition de femme « faible et malheureuse ». Le décalage entre les deux images, la sensation de bonheur et apaisement du rêve et le profond malheur de la vie, élargit le champ de la représentation du pathétique de la scène : le bonheur de l'état onirique s'efface lentement pour laisser la place à la dureté du réel.

La transition entre le rêve et la réalité est rendue par un état hallucinatoire (qu'on peut bien attribuer aux effets du poison que de Montauban vient de lui offrir, comme le lecteur n'apprendra toutefois qu'ensuite) : s'étant réveillée « *with the memory of the sounds full upon my mind* », Julia trouve la bougie encore allumée :

I sat down to the organ, and, with that small soft stop you used to call seraphic, endeavoured to imitate their beauty. And never before did your Julia play an air so heavenly, or feel such extacy in the power of sound ! when I had caught the solemn chord that last arose in my dream, my fingers dwelt involuntarily on the keys, and methought I saw the guardian spirits around me, listening with a rapture like mine ! — But it will not last — the blissful delusion is gone, and I am left a weak and unhappy woman still ! —

I am sick to the heart, Maria, and a faintness like that of death —⁸⁸²

La scène d'intérieure, faiblement éclairée par la pâle lumière de la bougie, en accord avec le tragique de la narration, semble projeter dans l'espace les ombres intérieures des personnages ;⁸⁸³ surtout, la pénombre, les silences et les non-dits dont est formé le rapport entre Julia et son mari.⁸⁸⁴

— Mais il ne durera pas — la délicieuse illusion a disparu, et je ne reste qu'une femme faible et malheureuse ! — Je suis malade au fond du cœur, Maria, et une langueur pareille à celle de la mort —

⁸⁸¹ Par le biais des lettres de Montauban à Segarva (XLI; XLIII; XLVI). Le mobile du crime chez Mackenzie est fort différent de la passion amoureuse qui agite Saint-Preux. Montauban, que Mackenzie peint comme un homme lié à une idée d'honneur d'antan, d'ailleurs en accord avec celle du père de Julia et du baron d'Étanges, en déclin à l'âge des Lumières et contre laquelle l'auteur entre en polémique ouverte, est dirigé par la vengeance de l'honneur, plutôt que par l'amour.

⁸⁸² Henry MACKENZIE, *Julia de Roubigné*, p. 154-155.

⁸⁸³ Et elle semble à la fois se constituer en tant que réécriture de la « leçon de piano »

⁸⁸⁴ Comme l'a remarqué dans l'édition moderne du livre Susan Manning, ce qui est profondément frappant dans ce roman est le silence qui domine les échanges communicatifs des personnages : Montauban et Julia ne parleront jamais, sinon lorsqu'il sera trop tard, quand Julia mourante demandera le pardon à son mari en

Le pathétique de la représentation est donné ici par le biais de l'opposition entre l'inconscience de Julia et la mauvaise conscience de Montauban. D'une forme indirecte de représentation (le sommeil de l'innocente), le pathétique rejoint la forme la plus directe par étapes ; à la lettre suivante, on apprend le crime sous la plume de Montauban, qui en donne un compte rendu à son correspondant.

L'*incipit* de la lettre, avec les doutes exposés par le mari jaloux et tourmenté par son sens de l'honneur, confirme Julia dans le rôle de la victime innocente d'un accès insensé de jalousie et d'une idée d'honneur dépassée : « *It is done, Segarva, it is done ; the poor unthanking — support me, my friend, support me with the thoughts of that vengeance that I owe to my honour — the guilty Julia has a few hours to live.* »⁸⁸⁵.

L'image de la coupable corrige la première expression, la pauvre étourdie (« *the poor unthanking* »). Montauban montre dans cette lettre une extrême ambivalence par rapport à Julia (et une remarquable misogynie plus en général) : d'un côté, il la croit coupable, de l'autre, le doute s'insinue dans son esprit de la possibilité de l'innocence de la jeune femme. C'est à ce point que le dispositif de la représentation se sert du moyen direct et met en scène le corps mourant empoisonné et la folie de l'assassin, dans un *crescendo* du pathétique qui vise à émouvoir le lecteur et à le transporter, selon la démarche théâtrale du roman de l'époque, à l'intérieur de la scène, sur les planches même, si j'ose dire.⁸⁸⁶

La scène finale est raconté à Maria par Monsieur de Rouillé, ami de Montauban que ne partage pas avec lui cette idée d'honneur qui a conduit à la tragédie.⁸⁸⁷

professant son innocence, de toute l'affaire. C'est ce silence même qui permet le dénouement tragique de l'intrigue. Il ne sera interrompu, par Montauban, que par des expressions de folie, lors de sa découverte de la réelle innocence de la jeune femme.

⁸⁸⁵ *Ibid*, p. 156. C'en est fait, Segarva, s'en est fait; la pauvre étourdie — soutiens-moi, mon ami, soutiens-moi avec l'idée de cette vengeance que je devais à mon honneur — la coupable Julia a encore peu d'heures à vivre.

⁸⁸⁶ Cfr. à cet égard : Sophie MARCHAND, *Sur la scène comme au parterre : relais fictionnels de la réception dans la dramaturgie pathétique des Lumières*, Actes du colloque d'études "Modalité et enjeux de l'inscription du spectateur dans les textes dramatiques", Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, Université Paris IV, Sorbonne (<http://www.crht.paris-sorbonne.fr>). Colloque tenu en juin 2004.

⁸⁸⁷ « *I could have wished him absent now. He cannot participate my wrongs; they are sacred to more determined souls. Methinks, at this time, I hate his smiles; they suit not the purposes of Montauban* », dit de lui ce dernier dans la lettre XLI (p. 142). J'aurais voulu qu'il ne fût pas là, maintenant. Il ne peut pas participer à mes torts ; ils sont sacrés pour des âmes plus déterminées que la sienne. Ma foi, maintenant, je déteste ses sourires; il ne suivent pas les propos de Montauban.

La mort de Julia est une mort chrétienne : d'abord, elle se prépare au moment solennel du passage à l'autre vie, comme déjà Clarissa et Julie s'y étaient préparées : « I feel, Sir, something in this illness predictive of the worst ; at any rate, I would prepare for it. If I am now to die, I hope (lifting up her eyes with a certain meek assurance which is impossible to paint⁸⁸⁸) I die in peace with heaven ! ». ⁸⁸⁹

Dans ses derniers moments, Julia avoue son « offense » (sa rencontre secrète avec Savillon) et demande pardon à Montauban. La scène pose l'un contre l'autre la calme assurance de Julia innocente et victime et le comportement violemment désordonné de son mari, coupable et bourreau, mais à son tour victime de la force de la passion et d'un code d'honneur désormais obsolète.

La scène est un tableau d'intérieur joué dans l'espace plus intime du foyer domestique, la chambre à coucher. L'intimité est soulignée par la présence de deux seuls personnages au chevet de Julia mourante (Montauban et Monsieur de Rouillé).

Les deux figures qui composent ce tableau pathétique se trouvent l'une face à l'autre dans le moment où la représentation atteint son comble : à la tranquillité d'âme de Julia, désormais délivrée du fardeau d'une vie malheureuse, s'oppose directement la tragédie de Montauban, jusqu'alors aveuglé par sa propre passion, et qui à l'instant de la mort, reconnaît son erreur et ne peut que finir dans la folie : le dernier instant de la jeune femme correspond à l'aveu de l'assassinat par Montauban :

« I have murdered thee ! » He cried : « That draught I gave thee — that draught was death ! » He would have pressed her to his bosom ; she sunk from his embrace — her closing eye looked piteous upon him — her hand was half stretched to his — and a single sigh breathed out her soul to heaven ! ⁸⁹⁰

On retrouve ici un complexe mélange de ce pathétique indirect dont parlait Marmontel dans ses *Éléments de littérature*, dans la figure de Julia, qui ignore son sort, mais qui gît dans la

⁸⁸⁸ La réticence, ce que Curtius appelle « la rhétorique de l'indicible » fait partie du complexe rhétorique du pathétique.

⁸⁸⁹ Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 160. Je sens, Monsieur, quelque chose dans cette maladie qui annonce le pire; de toute façon, je me préparerais pour cela. Si je dois mourir maintenant, j'espère (levant les yeux avec une douce assurance qu'il est impossible de peindre) je meurs en paix avec le ciel !

⁸⁹⁰ Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 162. « Je t'ai assassinée ! », s'est-il écrié : « le buisson que je t'ai donné — ce buisson était la mort ! » Il aurait voulu la presser sur son sein; elle s'échappa de son étreinte — ses yeux en train de se fermer jetèrent un regard plein de pitié sur lui — sa main était à moitié dans la sienne — et un seul soupir envoya son âme au ciel !

tranquillité de l'innocence et un pathos plus sombre dans la douleur proche de la folie qui saisit Montauban. Mackenzie a repris la situation topique du roman sentimental, le mariage forcé dû à la complaisance filiale pour la volonté paternelle et le modèle rousseauiste, l'opposition entre les deux jeunes amants sensibles et les deux représentants des codes d'honneur et les a profondément modifiés.

Julia n'est plus coupable comme Julie, mais devient une victime immolée, par son père d'abord et par son mari ensuite, à des valeurs qui n'existent plus et que le dénouement du roman désigne évidemment comme négatifs.

La référence à l'archétype de la jeune fille consacrée comme victime sacrificielle par le père, Iphigénie, est significative et emblématique dans le texte et la référence de Julia à « my favourite Racine »⁸⁹¹ nous éclaire sur les goûts et les inclinations de la protagoniste.

Le volume de la tragédie racinienne entre les mains de Julia est le feu de la scène qui annonce le développement de la tragédie de la famille des Roubigné, de la tragédie financière, d'abord et de sa conséquence directe, le mariage de Julia avec l'honnête mais farouche Montauban.

La lettre qui raconte la scène est trempée des larmes de Julia (While I write, my paper is blotted by my tears⁸⁹²), tandis que dans la scène décrite ce sont les larmes de Monsieur de Roubigné, père de la protagoniste, qui se montrent :

I was left alone, and sat down to read my favourite Racine.

"Iphigenia !" said my father, taking up the book, "Iphigenia !" He looked on me piteously as he repeated the word. I cannot make you understand how much that single name expressed, or how much that look. He pressed me to his bosom, and as he kissed me, I felt a tear on his cheek. [...] he held my hand fast, as if he would not have me leave him. We stood for some moments thus, till my mother, who had heard his voice, entered the room.⁸⁹³

Conformément à l'atmosphère lourde du roman, qui affiche une singulière raréfaction de la communication, les causes des sentiments de chagrin qui accablent les hommes ne sont jamais explicitées et Mackenzie laisse parler la scène :

⁸⁹¹ Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁹² *Ibid.*

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 46.

We sat down by the fire, with my father between us. He looked on us alternatively with an affected cheerfulness, and spoke of indifferent things in a tone of gaiety rather than unusual to him ; but it was easy to see how foreign those appearances were to the real movements of his soul.

There was at last a pause of silence, which gave them time to overcome him. We saw a tear, which he was unable to repress, begin to steal from his eye. "My dearest life !" said my mother, laying hold of his hand, and kissing it : I pressed the other in mine.⁸⁹⁴

Le comportement de Roubigné après la vue de l'Iphigénie ne laisse toutefois aucun doute sur ce qui se passe dans son esprit. Le lecteur connaît la catastrophe financière qui a affecté la famille, la déclaration d'amour de Montauban et la générosité de celui-ci envers Monsieur de Roubigné.

Il ne lui reste que conclure au sacrifice de Julia au nom de l'honneur que son père révère. Cet honneur est lié à la retenue et à une idée de virilité que le sentimentalisme conteste, celle à qui n'est pas permis de pleurer, car les larmes sont un signe de faiblesse.

Monsieur de Roubigné le déclare ouvertement lorsque Julia embrasse ses genoux et les mouille de ses pleurs.

La réaction suscitée par les pleurs en est clairement une de refus : « I threw my head on his knees, and bathed them with my tears. "Do not unman me," he cried. "I would support my situation as become a man." »⁸⁹⁵

Il est à remarquer que le verbe '*to unman*' signifie à l'origine, selon la définition du dictionnaire de Johnson, « priver des qualités essentielles d'un être humain, par exemple la raison' et seulement par extension (à partir de Dryden) 'émasculer' et, finalement, 'conduire à l'irrésolution', 'avilir'.⁸⁹⁶

Dans le contexte diégétique où cette scène se pose, qui rapproche Julia d'Iphigénie, cette association des pleurs à la faiblesse semble être condamnée : ce sera à cause de l'idée d'honneur dont elle s'engendre que le modèle rousseauiste est transformé en tragédie de la jalousie, ou, mieux, en tragédie de l'honneur.

7.1.3 *Les égarements du cœur : l'adultère masculin dans l'économie du couple vertueux*

À l'inverse de l'adultère féminin, qui détermine une rupture profonde et douloureuse dans le couple et qui en remet en question l'ontologie même, les « égarements » masculins ont

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ Henry MACKENZIE, *op. cit.*, p. 46.

⁸⁹⁶ Samuel JOHNSON, *A Dictionary of the English Language*, Dublin, 1768 3ème éd. a. v.

un poids moins lourds dans l'économie de la relation amoureuse et appellent, eux aussi, la moralité féminine davantage que celle du partenaire du sexe « fort ».

Loaisel de Tréogate dans *Dolbreuse*, vers la fin du siècle et plus encore Richardson dans la deuxième partie de *Pamela* sont exemplaires à cet égard.

Les deux narrations sont intéressantes, car elles fournissent les deux points de vue sur la même situation (*mutatis mutandis*, naturellement, car Mr. B. ne fait qu'ébaucher une histoire de séduction tandis que Dolbreuse tombe dans une suite d'expériences vicieuses et se retrouve emprisonné pour dettes, émule du libertin de Hogarth) : dans le texte de Richardson, le lecteur apprend l'éloignement de Mr. B. de Pamela et du foyer familial sous la plume de Mrs B. qui écrit à Lady Davers, dans celui de Loaisel, c'est Dolbreuse même qui raconte, sous forme de mémoires, ses expériences et, surtout, son vécu intérieur.

La focalisation du récit est donc déplacée entre les deux textes.

Chez Richardson, une véritable promotion du bonheur familial se configure. L'intrigue se Mr B. avec la Comtesse, qui chagrine Pamela après la naissance de Billy, son premier fils, et qui est raconté du point de vue de la protagoniste, se termine peu après la visite de la noble dame chez les B.

C'est lors de cette visite que Richardson affirme la supériorité de la relation conjugale sur toute autre genre de liaison amoureuse fondée sur la passion. Pamela est assise entre la Comtesse et l'amie de celle-ci et son mari et elle tient le nouveau né dans ses bras (fig. 37).

La gravure de l'édition de 1742 montre cette scène, à remarquer que pour Richardson elle avait une importance notable dans l'économie diégétique.

Dans sa description, Mrs B. regarde la scène d'un œil triste, car elle est sérieusement préoccupée de l'état des choses entre son mari et sa présumée maîtresse. Toutefois, son regard est '*bold*', hardi, audacieux, comme l'est celui du juste dans les Écritures :

How apt one is to engage every thing in one's distress, when it is deep! and one wonders too, that things animate and inanimate look with the same face, when we are greatly moved by any extraordinary and interesting event.

I sat down with my baby on my lap, looking, I believe, with a righteous boldness (I will call it so; for well says the text, — »The righteous is as bold as a lion—, ») now on my Billy, now on his papa, and now on the Countess, with such a *triumph* in my heart; for I saw her blush, and look down, and the dear gentleman seemed to eye me with a kind of conscious tenderness, as I thought.

A silence of five minutes, I believe, succeeded, we all four looking upon one another; and the little dear was awake, and stared full upon me, with such innocent smiles, as if he promised to love me, and make me amends for all.

I kissed him, and took his pretty little hand in mine—« You are very good, my charmer, in this company! » said I.⁸⁹⁷

Pamela, qui d'habitude est très humble, s'enorgueillit ici de sa position de femme et mère, comparée à celle de la Comtesse, qu'elle croit une femme sans morale et victime du vice.

Mr B. regarde sa femme avec un œil de tendresse, tandis que celle-ci voit dans son bébé la compensation des peines du mariage.

Conformément à la visée morale explicite de l'histoire, l'épreuve à laquelle la vertueuse Pamela est soumise ne fait qu'exalter sa vertu et rapprocher de plus en plus son mari du salut et d'une pratique de vie chrétienne. L'amour passion n'a aucun espace dans ce roman et l'égarement de Mr B. se résout heureusement, grâce à la vertu et l'humilité de son épouse, qui sait le reconduire au foyer après des mois de patience et souffrances (ce que Richardson conseillait aux femmes dans des situations pareilles et qui était en accord avec la doctrine chrétienne, fortement machiste).

Pamela, après y avoir réfléchi et ne pouvant plus supporter les doutes, accrus par une mystérieuse lettre qui lui communique une entente entre son mari et sa présumée maîtresse et qu'il serait dans les projets de Mr B. de l'abandonner aussitôt qu'il aurait déménagé avec sa nouvelle copine, décide d'affronter la question avec son époux et le fait de manière tout à fait originale.

Reçue dans le cabinet de Mr B., elle dispose les chaises à former un dispositif semblable à une barre de tribunal et de là explique les raisons de la mélancolie qui l'accable depuis plusieurs mois. La conclusion de son harangue rappelle le sens religieux du roman et le caractère pieux de la protagoniste, qui ne veut pas se trouver impliquée dans une relation polygame, qu'elle estime un péché :

« For, think not, dear Sir, whatever be your notions of polygamy, that I will, were my life to depend upon it, consent to live with a gentleman, dear as, God is my witness, » (lifting up my tearful eyes) « you are to me, who lives in what I cannot but think open sin with another! You *know*, Sir, and I appeal to you for the purity, and I will aver piety of my motives, when I say this, that I *would not*; and as you do know this, I cannot doubt but nay proposal will be agreeable to you both. And I beg of you, dear Sir, to take me at my word; and don't let me be tortured, as I have been so many weeks,

⁸⁹⁷ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, Everyman's, vol. II, p. 295.

with such anguish of mind, that nothing but religious considerations can make supportable to me. »⁸⁹⁸

Mr B., touché par les raisons et les sentiments de son épouse, après lui avoir expliqué que les rumeurs qui sont arrivées jusqu'à ses oreilles n'ont aucun fondement, ne peut que céder face aux larmes et à la générosité de Pamela, qui faillit s'évanouir pour la joie de cette soudaine réconciliation :

He came round to me at last, and took me in his arms; « Exalted creature! » said he: « noble-minded Pamela! Let no bar be put between us henceforth! No wonder, when one looks back to your first promising dawn of excellence, that your fuller day should thus irresistibly dazzle such weak eyes as mine. Whatever it costs me, and I have been inconsiderately led on by blind passion for an object too charming, but which I never thought equal to my Pamela, I will (for it is yet, I bless God, in my power), restore to your virtue a husband all your own. »

« O Sir, Sir, » (and I should have sunk with joy, had not his kind arms supported me,) « what have you said ?--Can I be so happy as to behold you innocent as to deed ! God, of his infinite goodness, continue you both so!--And, Oh ! that the dear lady would make me as truly love her, for the graces of her mind, as I admire her for the advantages of her person ! »⁸⁹⁹

Cette dernière épreuve de la vertu sanctionne sa victoire, car Mr B. en reconnaît la valeur et promet de se reformer pour toujours :

« You are virtue itself, my dearest life; and from this moment I will reverence you as my tutelary angel. I shall behold you with awe, and implicitly give up myself to all your dictates: for what you *say*, and what you *do*, must be ever right. But I will not, my dearest life, too lavishly promise, lest you should think it the sudden effects of passions thus movingly touched, and which may subside again, when the soul, as you observed in your own case, sinks to its former level⁹⁰⁰

la décision du jeune homme, comme il l'explique, n'est pas le fruit de l'émotion passagère, mais une décision délibérée, pour sanctionner laquelle, il s'engage à mettre fin à cette relation extra-conjugale qui a troublé la paix de sa vertueuse épouse.

but this I promise (and I hope you believe me, and will pardon the pain I have given you, which made me fear more than once, that your head was affected, so *uncommon*, yet so like *yourself*, has been the manner of your acting,) that I will break off a correspondence that has given you so much uneasiness: and my Pamela may believe, that if I can be as good as my word in this point, she will never more be in danger of any rival whatever.⁹⁰¹

⁸⁹⁸ Samuel RICHARDSON, *Pamela, or Virtue rewarded*, Everyman's, vol. II, p. 312.

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 314.

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 314-315.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 315.

Pamela a su ramener son mari à la vertu, comme le fera plus tard Ermance pour Dolbreuse : « Ermance instruite de tous mes travers, des plus petites circonstances de mon inconduite et de ses effets plus cruels, n'a point eu recours à la foible ressource des gémissements. Empêcher que mon patrimoine ne passât dans des mains étrangères, a été son premier soin ».⁹⁰²

S'étant rendue dans la prison où Dolbreuse est détenu pour dettes, Ermance l'accueille les bras ouvertes, malgré des années d'absence, la faillite financière où ses vices ont entraîné le ménage et les nombreuses infidélités dont Dolbreuse s'est chargé :

Elle me rassure, me console, m'apprend que je suis libre, et me presse de quitter ces lieux. — « Moi libre ! m'écria-je, tu ne sais donc pas que celui qui porta jadis le titre glorieux de ton époux, ne mérite pas aujourd'hui de végéter parmi les derniers de tes domestiques? Tu ne sais pas que ses désordres l'enchaînent pour toujours dans cet asyle, le seul qui convient désormais à un méchant tel que lui ». — « J'ai tout appris, tout réparé, me dit-elle; c'est par le repentir des fautes, et non par la mauvaise fortune, qu'on peut devenir le plus malheureux des hommes, et le plus malheureux des hommes en doit être, à mes yeux, le plus intéressant ».⁹⁰³

La scène ci-dessus est comparable à la parabole du fils prodigue, avec Ermance à la place du père (l'évangéliste écrit que le fils étant revenu repentant chez le père, se proposait de s'offrir comme serviteur à ce dernier, Luc, 15, 20-21, commenté au chapitre 9).

Les larmes arrivent bientôt sceller la scène, mais ce sont celles d'Ermance, qui font un effet particulier sur l'âme de Dolbreuse : « Mon teint s'anime et se colore sous ces pleurs brûlans ; mes levres s'en abreuvent à long traits, tout mon corps en est rafraîchi, elles le pénètrent tout entier, et vont féconder mon cœur ».⁹⁰⁴

Encore un exemple de la puissance des larmes féminines, la représentation effleure ici le blasphème, car comment ne pas faire une association entre le geste de Dolbreuse qui « s'abreuve » des larmes de son épouse et celui du fidèle qui boit le sang du Christ pour sceller la nouvelle alliance avec Dieu ?

⁹⁰² Joseph-Marie LOAISEL DE TREOGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le Sentiment & par la raison, Histoire philosophique*, à Amsterdam et se trouve à Paris chez Bélin, libraire, 1783, p. 54.

⁹⁰³ Joseph-Marie LOAISEL DE TREOGATE, *op. cit.*, p. 56.

⁹⁰⁴ Joseph-Marie LOAISEL DE TREOGATE, *op. cit.*, p. 59.

7.2 La Vierge remplace Ève

La construction d'un nouveau modèle familial entre la fin du dix-septième et le début du dix-huitième siècle est chose connue et à plusieurs reprises affirmée par les historiens. Une transformation dans la représentation de la féminité se fait aussi place, dans le contexte général des changements socio-culturels de l'époque des Lumières.

À la méfiance misogyne de la tradition médiévale, encore vive jusqu'au au moins au seizième siècle fait suite une nouvelle conception de la femme, comme de la première éducatrice du genre humain. L'*Émile* de Rousseau en constitue l'apogée et le texte le plus influent. Dans la symbolique de l'imaginaire littéraire, ces mutations se traduisent dans le foisonnement d'allusion à la Vierge et dans la disparition de toute référence à Eve, la tentatrice et mère pécheresse. La Mère Vierge vient racheter la faute de la première mère.

Naturellement, ce changement est envisagé ici sous le biais des répercussions qu'il put avoir sur la représentation du pathétique masculin. Nous avons déjà vu que celui est le plus souvent engendré par les larmes féminines ou par la souffrance des femmes. Dans les pages qui suivent, après une brève revue des tableaux plus représentatifs de ce changement de point de vue sur la féminité, la thèse de la dérivation des larmes masculines de la souffrance féminine sera éclairci à l'aune de l'analyse de Gaston Bachelard sur l'imaginaire de l'eau, dont les larmes font évidemment partie et qui les lie, dans notre imagination, à l'élément féminin.

7.2.1 *Derby et l'Eve de Milton*

La tradition culturelle occidentale a longtemps associé la féminité au péché, à la tentation et à l'incapacité de maîtrise de soi et des passions.

Depuis le récit de la Génèse, en effet, c'est Eve qui tend à Adam le fruit interdit et le pousse à pécher. La veine misogyne qui a longtemps animé notre culture a fait d'Eve le symbole de la nature pécheresse féminine et, des siècles durant, ce préjugé fruit de l'ignorance a garanti la domination masculine sur l'ensemble des parties sociales.

Les femmes ont commencé à voir les droits reconnus, à l'époque moderne, à partir du dix-septième siècle et il est possible en effet de constater que, dans la représentation, la féminité commence, déjà à partir de la Renaissance, mais surtout après la Contre-reforme, à voir des infléchissements nouveaux.

Conformément aux changements qui interviennent plus en général dans le système religieux et dans l'organisation sociale, par exemple, la peinture sacrée offre quantitativement toujours moins de tableaux représentant Eve et toujours plus raffigurant la Vierge et Mère.

L'importance de cette figure pour la construction de l'imaginaire de la famille occidentale est aujourd'hui reconnue par les historiens et les sociologues et nous pouvons aisément en trouver la preuve dans le corpus que nous sommes en train d'étudier.

Les seuls à faire référence à la figure archaïque de Eve est Lord Derby, dans *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* de Sophie von La Roche.

L'Eve à laquelle est filtrée par une référence littéraire, le *Paradise lost* de John Milton, où Eve est en effet dépeinte comme la tentation qui conduit Adam à pécher. La description est remarquable, car elle explique le rôle que la femme joue dans le mal autant que dans le bien : si chez Milton, dans le sillage du récit biblique, Eve pousse Adam à faire le mal, causant ainsi sa chute et celle de l'humanité, dans le roman sentimental les femmes rachètent les hommes et dans l'*Émile* de Rousseau la survie de l'entière espèce est confiée à leur soin, car d'après Rousseau ce sont les mères qui forment les hommes et par conséquent les citoyens.

Sophie, qui a de longues tresses blondes qu'elle porte liées sur la tête en laissant des boucles retomber sur les épaules, selon la mode de la cour allemande que lui impose sa tante afin qu'elle puisse séduire le prince, rappelle à Derby l'Eve de Milton, qui, elle aussi, a de longues tresses et des boucles éparpillés sur les épaules (*Paradise lost*, IV, 304 ss.).

Cette allusion au récit biblique, et le fait que le libertin semble osciller entre le rôle d'Adam (séduit par Eve et mené par celle-ci) et celui de Satan (qui séduit la femme et la condamne à la damnation) a été remarquée et expliqué par Claire Baldwin dans sa relecture du roman : où elle voit dans le double rôle de Derby, comme Satan et comme Adam, par rapport à Sophie nue comme l'Ève de Milton, la projection du trouble qui saisit le libertin lors de son approche à la jeune femme et à sa vertu hors du commun et sa grande force d'âme.⁹⁰⁵

En effet, Derby s'identifie dans ses lettres à son ami au principe même du mal : il est conscient de son caractère et de la distance qui le sépare de Sophie.

⁹⁰⁵ Claire BALDWIN, « A Story of Her Own : Sophie Von La Roche's *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* », in *The Emergence of the Modern German Novel*, New York, Camden House, 2002, p. 103-140, p. 123-124.

Le désir que celle-ci lui inspire s'inscrit en effet dans un dispositif très particulier. Lors la première rencontre avec la jeune fille, qu'il raconte fidèlement à son correspondant à Paris, Derby est frappé par la chevelure de la jeune fille, extrêmement longue et recueillie dans des tresses pour ne pas toucher le sol. Ce particulier lui rappelle l'Eve de Milton et l'association avec Adam est immédiate.

La connotation sensuelle du fantasme de Derby est soulignée par la nudité de l'Eve miltonienne et jouera un rôle essentiel après, car se sera pour créer ce scénario qu'il arrivera jusqu'à violer Sophie : « Ihre Haare schön geflochten und mit Bändern zurückgebunden, um nicht auf der Erde zu schleppen, gaben mir die Idee, sie einst in der Gestalt der miltonischen Eva zu sehen, wenn ich ihr Adam sein werde ».⁹⁰⁶

Le viol, qui est une reprise de *Clarissa* de Richardson, est raconté et accompli de manière moins brutale que chez l'écrivain anglais, mais assume, par rapport à son modèle, une valeur symbolique nouvelle.

« Miltons Bild der Eva kam mir in den Sinn. Ich schlichte ihe Kammermensch weg, und bat sie, sich auf einen Augenblick zu entkleiden, um mich so glücklich zu machen, in ihr den Abdruck des ersten Meisterstücks der Natur zu bewundern. Schämrote überzog ihr ganzes Gesicht ; aber sie versagte mit meine Bitte geradezu ; ich drang in sie, und sie sträubte sich so lange, bis Ungeduld und Begierde mir eingaben ihre Kleidung vom Hals an durchzureißen, um auch wider ihren Willen zu meinem Endzweck zu gelangen. »⁹⁰⁷

Le viol de Sophie, nouvelle Eve miltonienne, semble acquérir une valeur symbolique très forte. Oscillant entre la condition d'Adam, qui est traîné par Eve vers le péché, et Satan, qui tente Eve, Derby met en scène le basculement de la figure de la féminité que les historiens et les sociologues relèvent pendant le siècle : à l'Eve tentatrice se substitue l'Eve trompée, dans sa nouvelle qualité de vierge violée. La féminité est destinée à une nouvelle répartition qui joint à l'image (misogyne) de la femme tentatrice et source du péché (chère à l'univers

⁹⁰⁶ Sophie von LA ROCHE, *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* [1771], Stuttgart : Philipp Reclam Verlag, 1983, p. 134-135. *Mémoires de Mlle Sternheim*, publiées par Mr Wieland et traduits de l'allemand par Madame ***, La Haye : Pierre Frédéric Gosse, 1774, Vol. I, p. 188. Ses cheveux divisés en tresses, et relevés par des rubans, de peur qu'ils ne descendissent jusqu'à terre, me firent naître l'idée de la voir un jour dans l'état de l'éve (sic) de Milton, quand je serai devenu son Adam

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 222. *Mémoires de Mlle Sternheim*, vol. II, p. 28. L'Eve de Milton me revint à l'esprit, mon imagination s'échauffa, je renvoyai la femme de chambre ! A peine eut elle entrevu mon dessein, que l'incarnat de la honte couvrit son visage, et ma priere n'obtint qu'un refus : j'insistai, elle persista, et se défendit si longtemps qu'entraîné par l'impatience et le désir, je déchirai ce déshabillé, et malgré la plus belle défense je parvins à mon but.

vétérotestamentaire) celle de la Vierge et Mère. Les deux figures d'un conflit moderne, celui entre amour passion (la tentation) et amour conjugal (la chasteté du foyer familial).

7.2.2 *Le cauchemar de Lovelace : Clarissa en Vierge Marie*

La nuit entre ses deux visites non désirées lors de la retraite de Clarissa mourante chez les Smith, Lovelace se réveille effrayé et est obligé d'écrire pour se distraire (« I MUST write on to divert myself : for I can get no rest; no refreshing rest. I awaked just now in a cursed fright. How a man can be affected by dreams! »).⁹⁰⁸

Le rêve qui a tant troublé Lovelace a quelque chose de familier ; son imaginaire n'est pas nouveau au lecteur. Une analyse en détail montre une série de tableaux parfaitement peints : une adoration, ensuite une *Assomption de la Vierge* en pleine règle et, inachevée, une chute du Paradis.

L'iconologie des sujets est un cliché dans la peinture religieuse et de ces thèmes dont la représentation, très conventionnelle, permet très peu à la fantaisie du peintre.

Mais Lovelace sait en faire un scénario intéressant. Voyons-le.

L'atmosphère est celle du pardon : Lovelace rencontre Clarissa qui s'est laissée persuader par Lord M., les tantes et les cousines du libertin à lui pardonner, mais l'iconographie est celle d'une adoration religieuse.

D'abord, les personnages sont habillés de manière très solennelle, en deuil pour exprimer leur douleur pour les péchés de Lovelace contre Clarissa.

Les femmes portent des vêtements à traîne, sombres, et Lord M. un long manteau noir qui traîne derrière lui.

Methought I had an interview with my beloved. I found her all goodness, condescension and forgiveness. She suffered herself to be overcome in my favour by the joint intercession of Lord M., Lady Sarah, Lady Betty, and my two cousins Montague, who waited upon her in deep mourning; the ladies in long trains sweeping after them; Lord M. in a long black mantle trailing after him. They

⁹⁰⁸ RICHARDSON Samuel, *Clarissa, or, the History of a Young Lady*, London : Penguin Books, 1985, p. 1218. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire, op. cit.*, vol. XXIV, p. 164 : « Il faut que je t'écrive à mon réveil. J'ai passé une très-fâcheuse nuit, et je ne connois plus le repos. Après un sommeil mille fois interrompu, je viens de me réveiller, dans l'effroi d'un maudit songe. Comment les songes laissent-ils de si fortes impressions ! »

told her they came in these robes to express their sorrow for my sins against her, and to implore her to forgive me.⁹⁰⁹

Lovelace lui-même est à genoux, avec une épée dans les mains, prêt, selon la volonté de Clarissa, à la remettre dans sa gaine ou à l'enfoncer dans son cœur : « 'I myself, I thought, was upon my knees and with a sword in my hand, offering either to put it up in the scabbard, or to thrust it into my heart, as she should command the one or the other.' ».⁹¹⁰

Observons cette scène. Le lieu n'est pas décrit, mais l'attitude des personnages est dense de sens. Le deuil pour les péchés de Lovelace est un acte de contrition que sa famille accomplit à sa place, ou à sa faveur : une intercession.

Deux mots révèlent la valeur religieuse de ce tableau; les péchés, d'abord : Richardson, qui ne manquait certes pas de vocabulaire, aurait pu parler génériquement de 'faute' ('*offence*', '*wrong*', '*fault*'), mais il utilise le mot '*sin*', péché, dans le sens religieux.

Une valeur religieuse a aussi le mot 'intercession' : notamment, pour les chrétiens, la Vierge ou le Christ sont censés intercéder auprès de Dieu pour que celui-ci pardonne les péchés des hommes.

Ce premier tableau se configure comme partie de l'iconotexte religieux déjà retrouvé dans l'écriture richardsonienne par Murray Brown.⁹¹¹

Le lecteur y voit une procession en deuil qui prie pour que le pécheur soit pardonné et Clarissa dans le rôle de la Vierge Marie.

Un coup de théâtre vient troubler la plasticité paisible de cet ensemble : « 'At that moment her cousin Morden, I thought, all of a sudden flashed in through a window, with his drawn sword—Die, Lovelace, said he ! this instant die, and be damned, if in earnest thou repairest not by marriage my cousin's wrongs !' ».⁹¹²

⁹⁰⁹ *Ibid.* « Il m'a semblé que je jouissois d'une entrevue avec l'idole de mon cœur. Je n'ai trouvé, dans elle, que bonté, condescendance, et disposition à pardonner. Elle s'est laissée vaincre, en ma faveur, par les intercessions réunies de mylord M. , de mylady Lawrance, de mylady Sadleir et de mes deux cousines Montaigu, que je voyois près d'elle en longs habits de deuil. Mylord avait lui-même un grand manteau noir, qui traînoit fort loin derrière lui. Il m'ont dit qu'ils avoient pris cet habillement, pour exprimer le chagrin qu'ils avoient de mes excès, et pour toucher ma Clarisse par ce témoignage de tristesse ».

⁹¹⁰ RICHARDSON Samuel, *op. cit.*, p. 1218. « J'étois à genoux, mon épée à la main ; offrant de la remettre dans son fourreau, ou de l'enfoncer dans mon cœur, selon l'ordre que j'attendois de sa bouche ».

⁹¹¹ Murray L. BROWN, « Learning to Read Richardson: *Pamela*, 'Speaking Pictures,' and the 'Visual Hermeneutic' », *Studies in the Novel* 25 (1993), p. 129-51.

⁹¹² RICHARDSON Samuel, *op. cit.*, p. 1218. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire, op. cit.*, vol. XXIV, p. 165 : « Au même moment , j'ai cru voir son cousin Morden, qui s'élançoit dans la chambre par la fenêtre,

Morden, qui dans la réalité tuera Lovelace en duel pour venger Clarissa, ainsi qu'il le menace dans le rêve, constitue, avec son irruption par la fenêtre, une effraction dans le code du premier tableau ; effraction de sens, car le code qu'il représente, celui de la chevalerie et de ses lois de vengeance et d'honneur, opposée à celle du pardon chrétien.

Morden vient déchirer, littéralement, le premier tableau par un véritable coup de théâtre : il plombe au milieu de la scène, qui se passe dans un espace clos, ainsi que le lecteur l'apprend par la présence de la fenêtre, ouverture vers l'extérieur d'où l'élément troublant envahit l'espace.

Comment ne pas se souvenir de la belle analyse du tableau chez Diderot qu'avait proposée Peter Szondi, lorsqu'il écrivait, en opposant le tableau et le coup de théâtre, que « Le coup de théâtre est banni car l'éthique bourgeoise tend à l'élimination de l'imprévu » ?⁹¹³

En effet l'entrée du cousin Morden est décrite dans des termes qui en soulignent le caractère subit : « all of a sudden he flashed in », tout à coup il rentra par une fenêtre.

Morden représente, dans l'économie diégétique et sémiotique du roman, les vieilles valeurs aristocratiques : c'est de sa part que Clarissa craint la vengeance contre Lovelace.

Ce dernier, dans son rêve, de pénitent qu'il était, redevient lui-même et est sur le point de ressentir la provocation, comme il avoue à Belford :

'I was rising to resent this insult, I thought, when Lord M. run between us with his great black mantle, and threw it over my face : and instantly, my charmer, with that sweet voice which has so often played upon my ravished ears, wrapped her arms about me, muffled as I was in my Lord M.'s mantle : Oh spare, spare my Lovelace ! And spare, Oh Lovelace, my beloved cousin Morden ! Let me not have my distresses augmented by the fall of either or both of those who are so dear to me.'⁹¹⁴

L'entrée en scène de Morden a ramené le thème amoureux dans le tableau et Clarissa dans sa dimension humaine. Elle se pose littéralement, comme médiatrice, entre son cousin et Lovelace, qui, ainsi qu'il le désire dès le début du roman, est ouvertement aimé par elle.

l'épée nue, en criant : Meurs, Lovelace, meurs à l'instant, et vas subir un châtiment éternel, si tu balances à réparer, par le mariage, les torts que tu as faits à Miss Harlove ».

⁹¹³ Peter SZONDI, « Tableau et coup de théâtre : pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing », in *Poétique*, 9, 1972, p. 1-14, p. 5.

⁹¹⁴ RICHARDSON Samuel, *op. cit.*, p. 1218. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire, op. cit.*, vol. XXIV, p. 165 : « Je me levois pour répondre à cette insulte, lorsque mylord s'est jeté entre Morden et moi, avec son grand manteau noir, dont il m'a couvert entièrement. Aussotôt Miss Harlove m'a pris dans ses bras, enveloppé comme j'étois du manteau ; et de cette voix mélodieuse, qui a fait tant de fois le charme de mes oreilles, elle s'est écriée : Ah, grace, grace, pour un homme si cher ! Et vous, Lovelace, grace aussi pour un si cher cousin ! Verrai-je augmenter mes malheurs, par le meurtre de l'un ou de l'autre ? »

Mais lorsqu'il veut exprimer sa joie, la scène se transforme de nouveau et l'iconotexte religieux réapparaît dans toute sa solennité et sa majesté.

Clarissa est arraché de l'étreinte de Lovelace et transportée au ciel par une figure de lumière et par un chœur de séraphins et de chérubins :

'At this, charmed with her sweet mediation, I thought I would have clasped her in my arms; when immediately the most angelic form that I had ever beheld, vested all in transparent white, descended from a ceiling, which, opening, discovered a ceiling above that, stuck round with golden cherubs and glittering seraphs, all exulting : Welcome, welcome, welcome ! and, encircling my charmer, ascended with her to the region of seraphims; and instantly, the openign ceiling closing, I lost sight of *her*, and of the *bright form* together, and found wrapped in my arms her azure robe (all stuck with stars of embossed silver), which I had caught hold of in hope of detaining her ; but was all that was let me of my beloved Miss Harlowe.⁹¹⁵

L'iconologie mariale est évidente et Richardson en fait une description magistrale sous la plume de l'étonné Lovelace. Les deux plafonds qui s'ouvrent rappellent les peintures en trompe l'œil des églises baroques, avec leurs stratifications de nuages, de chérubins et de petits *putti*, mais aussi la robe de Clarissa, céleste avec des étoiles d'argent brodé, sont des symboles très clairs de l'appartenance du tableau à l'imagination chrétienne.

À l'ascension de Clarissa correspond la chute du pauvre Lovelace, sous les pieds duquel le sol s'ouvre comme le ciel s'était ouvert pour Clarissa : « And then (horrid to relate!) the floor sinking under me, as the ceiling had opened for her, I dropped into a hole more frightful than that of Elden and tumbling over and over down it, without view of a bottom, I awaked in a panic [...] ».⁹¹⁶

Lovelace, dont la pénétration herméneutique n'arrive pas à saisir les sens au-delà de la littéralité, ne se soucie guère du caractère par ailleurs prémonitoire de ce songe et il persiste

⁹¹⁵ RICHARDSON Samuel, *op. cit.*, p. 1218. Antoine PRÉVOST D'EXILES, *Histoire, op. cit.*, vol. XXIV, p. 165-166 : « Dans le ravissement d'une si douce médiation, je me suis cru près de serrer ma charmante de mes deux bras, lorsque tout-dun-coup le plafond de la chambre s'est ouvert et m'a fait voir la figure la plus angélique dont j'ai jamais eu l'idée, qui me sembloit descendre d'une voûte d'or et d'azur, au milieu d'un cercle d'autres anges, tous brillants de leur parure et de leur propre éclat. J'ai entendu plusieurs voix, qui répétoient d'un ton joyeux et triomphant : Venez à nous ; venez, venez à nous. Et ce chœur d'esprits célestes ayant entouré ma charmante, je l'ai vue monter avec eux vers les régions qu'ils habitaient. Le plafond, qui s'est fermé aussitôt, m'a dérobé la suite du spectacle. Je me suis trouvé entre les mains une robe de femme, d'un fond bleu, toute parsemée d'étoiles d'or, que j'ai reconnue pour celle de Miss Harlove, et par laquelle je m'étois efforcé de la retenir : mais c'est tout ce qui m'est resté de cette fille adorable. »

⁹¹⁶ *Ibid.* « Ensuite, ce que je ne me rappelle pas sans horreur, le plancher fondant sous moi, comme le plafond s'étoit ouvert pour elle, je suis tombé dans un trou, plus effroyable que je ne puis le représenter ; et je me suis senti si rapidement porté par mon poids, sans apercevoir aucun fond, que je me suis réveillé dans les agitations de ma crainte ».

dans ses tentatives de voir Clarissa. Le commentaire qui suit le récit du rêve est emblématique de l'absence, chez lui, de toute dimension allégorique ou spirituelle : « Wilt thou forgive me troubling thee with such visionary stuff ? Thou wilt see by it only that, sleeping or waking, my Clarissa is always present to me »⁹¹⁷.

En se méprenant sur le vrai sens de son rêve et négligeant l'énième avertissement du ciel qui l'invite à se repentir, Lovelace montre son ignorance de l'iconotexte religieux qui informe sa propre imagination et Richardson met en relief une des dimensions les plus riches de sens du roman : celle de l'intertexte.

Intertexte iconologique, mais aussi purement littéraire : comme l'invitation du chevalier de pierre dans Don Juan, l'intervention du merveilleux se présente comme une dernière tentative de la part de la volonté céleste de rappeler le pécheur à une conduite plus vertueuse et comme dans Don Juan il est ignoré par un défaut d'estimation.

Mais la méprise du libertin sur le sens de ce qui se passe autour de lui ne s'arrête pas ici.

Sa persécution envers Clarissa, dont le rêve est un épisode, ne terminera qu'avec le fameux billet où l'héroïne lui déclare, jouant sur le sens des mots, qu'elle le recevra lorsqu'elle sera revenue chez son père.

7.3 Mises en scène de la mort

7.3.1 La mort féminine dans l'eau

Dans son livre sur l'imagination de l'eau, Bachelard, en décrivant ce qu'il appelle le « complexe d'Ophélie », écrivait que « L'eau est l'*élément* de la mort jeune et belle, de la mort fleurie, et, dans les drames de la vie et de la littérature, elle est l'*élément* de la mort sans orgueil ni vengeance, du suicide masochiste. L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que *pleurer* ses peines et dont les yeux sont si facilement « noyés de larmes »⁹¹⁸.

⁹¹⁷ *Ibid.* « Me pardonnerais-tu de t'entretenir d'une misérable vision ? Tu en concluras du-moins que, la nuit comme le jour, ma Clarisse m'est toujours présente ».

⁹¹⁸ L'idée des pleurs en tant que caractéristique de la féminité est exprimée plusieurs fois dans les romans. Dolbreuse dit qu'elles (les femmes) « jouissent de leurs afflictions et de leurs peines » (Joseph-Marie LOAISEL DE TREOGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le Sentiment & par la raison, Histoire philosophique*, à Amsterdam et se trouve à Paris chez Bélin, libraire, MDCCLXXXIII, t. I, p. 106) ; Lovelace affirme que « That sex is made to bear pain » et en explique à sa manière la cause : « It is a curse that the first of it entailed upon all her succeeding daughters, when she brought the curse upon us all.

En tant que gouttes d'eau, les larmes font en effet partie d'une complexe symbolique de l'élément aquatique : elles rentrent, par delà la convergence historique, qui les configure en langage et en fait une des caractéristiques les plus facilement perceptibles du dix-huitième siècle, dans une poétique de l'imagination matérielle ; elles se rangent dans l'étendue de l'espace imaginaire collectif et atteignent des sens que la matière seule peut expliquer.

L'étude dont Bachelard a jeté les bases éclaire le chemin dans l'analyse de certains aspects des pleurs qui les ramènent à l'« élément féminin par excellence » : l'eau.

L'eau est, d'après Bachelard comme d'après des théories psychanalytiques très connues (que l'on pense ici à Ferenczi et *Thalassa*), l'élément naturel que l'imaginaire occidentale associe à la féminité, à la maternité ; elle est à la fois un symbole de naissance (c'est-à-dire de vie) et un symbole de mort ; elle peut agir en élément purificateur aussi bien qu'en puissance destructrice, aveuglement cruelle. L'eau est un élément instable, ambivalent, dangereux ; dans son être le devenir, l'éternel écoulement et le changement, en un mot l'instabilité de tout être se fait visible, tangible, perceptible : elle rappelle aux êtres leur caducité : elle fait allusion, mieux, elle contient dans son essence même, la présence de la mort.

Pour le philosophe grec Éraclite, c'est la métaphore aquatique qu'il faut évoquer lorsqu'il s'agit de rendre l'instabilité de la vie et le changement éternel de l'univers : tout s'écoule et on ne peut pas se baigner deux fois dans le même fleuve.

Et Bachelard ajoute « [...] pour certaines âmes, l'eau tient vraiment la mort dans sa substance ».⁹¹⁹

Et encore : « pour certains rêveurs, l'eau est le cosmos de la mort. L'*ophélisation* est alors substantielle, l'eau est nocturne. Près d'elle tout incline à la mort. L'eau communique avec toutes les puissances de la nuit et de la mort ».⁹²⁰

L'« ophélisation » tient chez Bachelard à toute une série d'émersions de cette présence à la fois envoûtante et effrayante, convoitée et redoutée de l'eau.

And they love those best, whether man or child, who give them most ! » (S. Richardson, *Clarissa, or the History of a young Lady*, London : Penguin, 1985, p. 1069).

⁹¹⁹ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti, 2009, p. 105.

⁹²⁰ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 106.

La mort dans l'eau, le corps qui s'engloutit dans l'onde calme du ruisseau ou dans la tempête de l'océan, ont quelque chose qui fascine et qui à la fois émeut le spectateur.

La mort d'Ophélie dans l'*Hamlet* de Shakespeare est d'après Bachelard l'archétype de toute mort féminine dans l'eau. C'est en effet sur cet archétype que semblent avoir été moulées les morts de Julie, d'abord, et de Virginie, après.⁹²¹

Avant de passer à des considérations d'ordre herméneutique, il serait bien de présenter ici une analyse textuelle comparée des textes ; de le regarder de très près afin d'en déceler les symboles.

Le souvenir du récit que la reine donne de la mort d'Ophélie est peut-être patrimoine commun de notre mémoire collective, toutefois nous le reprendrons ici afin d'avoir sous les yeux le texte avec toutes ses images.

D'abord, les mots de la reine placent le spectateur (dont la position est d'autant plus interne au récit que c'est à Laertes, frère d'Ophélie, que son discours est adressé) face à deux eaux : celle du ruisseau qui engloutira le corps de la jeune vierge et celle, figuré au niveau iconologique par le saule (pleurant) :

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream ;
There with fantastic garlands did she come

⁹²¹ On pourrait objecter que la mort de Virginie avait été inspiré par un événement réel autant que par une force de modelisation que l'imaginaire aurait exercé sur l'auteur. Il est connu, à ce propos, que Bernardin de Saint-Pierre s'était inspiré, dans la rédaction de son roman, au récit du réel et tragique naufrage d'un vaisseau français, le *Saint-Géran*, homonyme du vaisseau de la fiction, qui avait eu lieu en 17 août 1744 auprès de l'Île d'Ambre, qui coûta la vie à plus que 150 personnes et qui avait été rapporté par des rescapés. La nouvelle avait été donnée d'abord par Georges Azéma dans son *Histoire de l'Île Bourbon depuis 1643 jusqu'au 20 décembre 1848* (Paris, Plon, 1862), qui remarquait déjà la reprise du malheureux événement par Saint-Pierre et en corrigeait dans son écrit certaines inexactitudes. Les dépositions des rescapés avaient aussi été publiées par Anatole France (*Dépositions sur le naufrage du vaisseau Le Saint-Géran*). Les deux ouvrages reportent le récit d'Edme Caret, patron de la chaloupe et témoin du naufrage, à propos du capitaine du navire, M. de la Mart : Edme ayant lui dit d'enlever sa veste et ses culottes pour se sauver plus aisément, le capitaine répondit que cela aurait compromis sa dignité et refusa de se déshabiller et de jeter ses paquets pour sauver sa vie (« il ne conviendrait pas à la décence de son état d'arriver à terre tout nu, et qu'il avait dans la poche des papiers qu'il ne devait pas quitter »). Ce serait la source de la touchante pudeur de Virginie. Cfr. B. de Saint—Pierre, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier « Classiques », 1989 [1958].

La forme que la représentation littéraire donne, la transformation qu'elle opère sur l'événement réel est d'autant plus intéressante qu'elle peut être confrontée avec son homologue dans le monde réel : le fait que Bernardin de Saint-Pierre transforme ici la pudeur du capitaine, engendrée par le sens de l'honneur, en la pudeur virginale, inspirée par la chasteté des mœurs qu'on lui a apprises pendant l'enfance, de Virginie, laisse à réfléchir...

Of crowflowers, nettles, daisies, and long purples,
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them.

Le saule se reflète dans l'eau du ruisseau et partage l'espace en deux dimensions : celle, terrestre, sur laquelle le spectateur verra arriver Ophélie chantant et portant des guirlandes de fleurs et celle, ombrageuse, profonde, sombre, du monde des eaux, à la surface duquel le reflet de l'arbre joue en trompe l'œil, crée cette fantasmagorie de la réalité qui rappelle le jeu de reflets entre Narcisse et son image, justement réfléchi à la surface de l'eau ; surface éphémère, chatoyante, changeante, à la fois allusion au mensonge des apparences et à l'inexorable écoulement du temps et de la vie (qui corromprait tôt ou tard l'innocence ainsi que le corps de la jeune vierge, ce qu'Hamlet lui a annoncé dans leur rencontre).

À noter aussi la dimension inconsciente qui gît en arrière-plan, voilée mais suggérée par la présence des « *long purples* », dont le nom partage le monde humain en deux moitiés : les chastes vierges (*cold maid*) et les hardis bergers (*liberal shepherds*). Bachelard, dans son analyse de la scène, remarque le caractère d'allusion sexuelle des « *long purples* » ; en effet, cette présence inattendue de la sexualité, et le partage entre les chastes vierges et les hardis bergers, contribue à la compréhension de la dimension cachée du texte : ce que la mort dans l'eau donne à Ophélie c'est le deux moitiés d'une virginité éternelle et d'une éternelle jeunesse et beauté.

Cet événement heureux du point de vue diégétique, prive (ou délivre) Ophélie du fardeau trop humain et trop terrestre de la sexualité, sanctionnant son innocence éternelle.

Même dans le contexte d'une mort qui a tous les aspects d'un suicide (d'une faute), elle reste innocente : Ophélie s'étant grimpée sur l'arbre pour y pencher une couronne de fleurs, un petit rameau « envieux » se brise et la pauvre jeune fille tombe dans le « ruisseau pleurant » avec tous ses trophées champêtres.

Le ruisseau est connoté ici par le biais d'un adjectif que d'habitude concerne l'arbre depuis lequel le corps d'Ophélie rejoint la surface de l'eau. La présence des pleurs agit ici en porte entre les deux dimensions entre lesquelles la représentation de la « mort féminine » bouge ;

elle souligne le passage et accompagne le corps mourant, qui tombe du saule pleurant⁹²² dans le ruisseau pleurant lui aussi.

There, on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke ;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook.⁹²³

Lorsqu'elle est entrevue sur le vaisseau depuis la rivière, Virginie semble prendre la même attitude qu'Ophélie ; mais elle ne se penche pas pour amener sa guirlande au bout des branches du saule, elle se penche de l'avant du navire tendant les bras vers Paul qui essaye d'atteindre le vaisseau dans le vain espoir de la sauver. Le pathétique de la scène est déclaré et explicite ; le narrateur suggère au lecteur l'interprétation du tableau, un « objet digne d'une éternelle pitié » :

On vit alors un objet digne d'une éternelle pitié : une jeune demoiselle parut dans la galerie de la poupe du Saint-Géran, tendant les bras vers celui qui faisait tant d'efforts pour la joindre. C'était Virginie. Elle avait reconnu son amant à son intrépidité. La vue de cette aimable personne, exposée à un si terrible danger, nous remplit de douleur et de désespoir.⁹²⁴

Les spectateurs intradiégétiques, sur l'attitude desquels le lecteur meulera inévitablement la sienne, sont « remplis de douleur et de désespoir ».

⁹²² La scène de la mort d'Ophélie n'est pas le seul lieu shakespearien où le saule, le ruisseau et les pleurs soient associés : la chanson qui accompagnaient la représentation d'Othello, *Willow song*, les voit aussi liées entre eux. Cfr. la chanson et le texte : Morley et al., *Shakespeare Songs and consort Music*, Harmonia Mundi, 1987.

⁹²³ W. Shakespeare, Hamlet, acte IV, scène VII. Hamlet, trd. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard :

Tout auprès d'un ruisseau un saule se penche
qui mire dans les eaux son feuillage gris,
c'est là qu'elle est allée tresser des guirlandes
capricieuses, d'orite et de boutons d'or,
de marguerites et des longues fleurs pourpres
que les hardis bergers nomment d'un nom plus libre
mais que nos chastes vierges appellent doigts des morts.
Et voulut-elle alors, aux branches inclinées,
grimper pour accrocher sa couronne florale?
Un des rameaux, perfide, se rompit
et Ophélie et ses trophées agrestes
sont tombés où l'eau pleure.

⁹²⁴ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier, 1989, p. 202.

Sous les tons extrêmement pathétiques de Bernardin de Saint-Pierre la présence de l'archétype semble être cachée par la représentation émouvante des deux amants séparés et du courage désespéré du jeune homme qui se jette à la mer dans la tentative vaine de rejoindre le vaisseau au milieu de la tempête. À la fois, la scène se déroule dans un paysage entièrement aquatique : la rivière, lieu du salut, s'éloigne, et le futur des deux jeunes amoureux est soumis à la puissance orageuse et « souffrante » de la mer. C'est encore Bachelard qui suggère cet état d'âme de l'eau, en se référant à Lamartine :

Lamartine aussi a su que, dans ses tempêtes, l'eau était un *élément souffrant*. [...] « L'eau est l'élément triste. *Super flumina Babylonia sedimus et flevimus*. Pourquoi ? C'est que l'eau pleure avec tout le monde. » Quand le cœur est triste, toute l'eau du monde se transforme en larmes : « J'ai plongé ma coupe de vermeil dans la source qui bouillonnait ; elle s'est remplie de larmes. »

Sans doute l'image des larmes viendra mille fois à la pensée pour expliquer la tristesse des eaux.⁹²⁵

Le roman de Saint-Pierre, dont les teintes sont fortement sombres, dont le pathétique atténue les tensions latentes, baigne dans une atmosphère où la douleur se fait matière, essence. On peut dire de la présence du pathétique dans le tissu diégétique ce que Bachelard disait de l'eau : c'est du *malheur dissous*.

Et le récit est tellement immergé dans l'eau, au niveau symbolique aussi bien qu'au niveau plus strictement événementiel, que s'interroger sur cet élément pour en chercher des clefs de lecture peut être une opération intéressante.

D'abord, l'aspect topographique est remarquable : les événements se déroulent sur une île qui a sont tour foisonne de cours d'eau : le lieu où la prière de Virginie sauve une esclave noire de la punition de son cruel maître s'appelle « Rivière Noire »⁹²⁶, les deux « frères » trouvent un peu de repos près d'une « source qui tomb[e] d'un rocher voisin »,⁹²⁷ Paul prend Virginie sur ses épaules pour lui faire franchir un cours d'eau qui l'effraye⁹²⁸ (et ici le lecteur peut s'apercevoir de la différence entre le rapport de la féminité à l'eau et celui, de

⁹²⁵ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 107.

⁹²⁶ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *op. cit.*, p. 96—97.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 98—99.

⁹²⁸ *Ibid.*

défi et bravoure, de la masculinité : « Paul alors pris Virginie sur son dos, et passa ainsi chargé sur les roches glissantes de la rivière malgré le tumulte de ses eaux. »⁹²⁹).

L'eau est un élément à la fois protecteur (car elle protège, en marquant une distance très difficile à franchir, une limite bien délimitée, efficace, de la société corruptrice et corrompue, préservant de la sorte la pureté de la petite communauté qui y habite) et dangereux (c'est finalement par la mer qui arrive le premier vaisseau qui vient apporter le malheur dans l'île, avec la nouvelle de la tante de Virginie qui voudrait l'instruire près d'elle à Paris ; c'est la puissance de la mer qui se révèle mortifère dans l'épisode de la mort de Virginie).

Dans ce contexte symbolique, la mort ne pouvait que venir de la mer ; à l'innocente Virginie ne pouvait qu'être réservée une mort de vierge, la mort d'Ophélie.

Pareillement au personnage shakespearien, Virginie paraît parfaitement tranquille : « Pour Virginie, d'un port noble et assuré, elle nous faisait signe de la main, comme nous disant un éternel adieu ».⁹³⁰

Au pathétique élégiaque de la mort d'Ophélie, des fleurs, des chansons, du printemps fait place l'agitation du moment dramatique du naufrage ; à la solitude shakespearienne, la choralité du roman du dix-huitième siècle. Virginie apparaît parmi une foule de matelots qui se sont jetés à la mer et elle est mise en évidence sur l'arrière-plan de la foule par opposition à une figure masculine dont la virilité très marquée par l'auteur (il est « tout nu et nerveux comme Hercule ») rappelle l'allusion à la sexualité que Bachelard retrouvait chez Shakespeare : « Tous les matelots s'étaient jetés à la mer. Il n'en restait plus qu'un sur le pont, qui était tout nu et nerveux comme Hercule. Il s'approcha de Virginie avec respect : nous le vîmes se jeter à ses genoux, et s'efforcer même de lui ôter ses habits ; mais elle, le repoussant avec dignité, détourna de lui sa vue ».⁹³¹

Avec respect, le marin essaie de déshabiller Virginie, laquelle le repousse avec dignité et préfère la mort à l'offense de cette pudeur qu'elle a apprise du plus tendre âge. La mort préserve, pour elle aussi, la beauté et la pureté virginale d'une jeunesse éternelle, dont la

⁹²⁹ *Ibid.*

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 202.

⁹³¹ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier, 1989, p. 202.

pudeur est mise encore plus en évidence par le contraste avec l'image du corps masculin nu, musclé et nerveux.

La scène devient toujours plus chorale et les spectateurs qui regardent depuis la plage souhaitent le salut et la vie de la jeune fille (« On entendit aussitôt ces cris redoublés des spectateurs : “Sauvez-la, sauvez-la ; ne la quittez pas !” ») ;⁹³² mais l'eau dans sa puissance souffrante ne veut pas laisser de possibilités de bonheur :

Mais dans ce moment une montagne d'eau d'une effroyable grandeur s'engouffra entre l'île d'Ambre et la côte et s'avança en rugissant vers le vaisseau, qu'elle menaçait de ses flancs noirs et de ses sommets écumants. À cette terrible vue le matelot s'élança seul à la mer ; et Virginie, voyant la mort inévitable, posa une main sur ses habits, l'autre sur son cœur, et levant en haut des yeux sereins, parut un ange qui prend son vol vers les cieux. O jour affreux ! hélas ! tout fut englouti.⁹³³

L'eau s'engouffre, menace le vaisseau, déploie toute l'éblouissante force de sa fureur, empêchant à Virginie de revenir au sein de sa famille et entre les bras de son bien-aimé. Pour ce qui la concerne, la jeune fille est ferme dans la résolution de mourir ; son attitude paisible et souriante parmi les agitations du matelots qui se jettent à la mer, l'éloignent déjà de la dimension terrestre et en font désormais une créature du ciel : elle ressemble à un ange, une main sur ses habits, l'autre sur son cœur. Le premier geste rappelant les habits d'Ophélie, qui d'abord tiennent son corps à la surface de l'eau, après la traînent, avec leur lourdeur de matière physique, dans les profondeurs fangeuses des eaux :

Her clothes spread wide ;
And, mermaid-like, awhile they bore her up ;
Which time she chaunted snatches of old tunes ;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indu'd
Unto that element : but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.⁹³⁴

⁹³² *Ibid.*

⁹³³ BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*, Paris : Garnier, 1989, p. 202.

⁹³⁴ Sa robe s'étendit

7.3.2 *La mort de Virginie : une icône de l'Assomption ?*

À la différence de l'ouvrage shakesperien, dans le cas de Paul et Virginie aux spectateurs intradiégétiques le récit du moment où le corps de la jeune fille touche l'eau n'est pas octroyé. Mais la représentation rejoint le comble du pathétique grâce au rappel simultanée de deux images, de deux tableaux distincts : celui de la mort aquatique d'Ophélie et celui de l'Assomption de la Vierge.

Tandis que Virginie, se rangeant dans la symbolique ascensionnelle qui caractérise l'iconographie de l'Assomption, « parut un ange qui prend le vol vers le ciel », Ophélie est une figure entièrement aquatique : « a creature native and indu'd unto that element » ; par rapport à l'archétype original, le nouveau modèle présente une différence essentielle, qui marque la greffe d'un imaginaire dans l'autre : à l'archétype archaïque, matériel, païen finalement, d'Ophélie, se surimpose l'archétype chrétien de Marie ; à la vierge, la Vierge.

Ici le pathétique « indirect », pour rester dans la terminologie de Marmontel,⁹³⁵ obtient un effet amplifié par la référence dédoublée à deux typologies différentes d'imaginaires.

Si Ophélie fait appel, dans la théorie de Bachelard, à un imaginaire qui serait inscrit dans la matière, la Vierge est un archétype culturel dont la valeur, dans une société imprégnée de christianisme telle celle du dix-huitième siècle, à un répertoire conscient et partagé par la majorité des lecteurs.

Le modèle est rousseauiste, c'est évident. Saint-Preux imagine le scénario décrit par Bernardin de Saint-Pierre lors des premiers signes de l'orage pendant la promenade sur le lac avec Julie : « Pour moi dont l'imagination va toujours plus loin que le mal, quoique je connusse au vrai l'état du péril, je croyois voir de moment en moment le bateau englouti, cette beauté si touchante se débattre au milieu des flots, et la pâleur de la mort ternir les roses de son visage ». ⁹³⁶

et d'abord la porta, telle une sirène,
tandis qu'elle chantait des bribes de vieux airs,
inconsciente peut-être de sa détresse
ou faite de sa naissance pour vivre ainsi.
mais que pouvait durer cet instant? Alourdis
par tout ce qu'ils buvaient, ses vêtements
prirent l'infortunée à sa musique,
et l'ont vouée à une mort fangeuse.

⁹³⁵ Marmontel, *Élément de littérature*, a.v.

⁹³⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 516.

Relisant la mort de Virginie comme une élaboration du modèle rousseauiste, Mortier parle de « mort angélique », dans le sens le plus littérale du terme : « [l]es funérailles de Virginie sont l'amorce de sa béatification ».⁹³⁷

Un regard attentif à quelques-unes des représentations de l'époque, permet de se rendre compte de cette angélisation de la figure de Virginie et de la présence de l'iconotexte de l'Assumption de la Vierge derrière la représentation de la mort de la jeune fille (fig. 35).

Virginie, tenant sa robe que le vent de l'orage gonfle, le regard vers le ciel dans un mouvement ascensionnel qui implique le corps entier, a le regard serein qui souligne la libre acceptation de son sort, que le narrateur confirme et que souligne aussi Mortier : « Que Bernardin ait, ou non, voulu nous peindre une mort chrétienne importe assez peu en définitive. L'essentiel est dans la spiritualisation du trépas librement accepté. Le processus d'angélisation trouve cette fois sa réalisation la plus caractérisée ».⁹³⁸

En effet, Mortier relève la descendance de la représentation de la femme angélique à l'époque romantique de toute une tradition du dix-huitième siècle qui remonte aux deux exemples fournis ici. Julie et Virginie seraient les directs antécédents littéraires d'Atala, de sa foi, de son courage face à la mort et de son innocence angélique.

Virginie, comme Atala, se configure d'emblée comme une figure pure, sans tache : un ange.

La mort de l'héroïne a la même valeur béatifiante dans *Paul et Virginie*. Non qu'elle soit inscrite de manière évidente et nécessaire dans la trame de l'œuvre (du moins à la première lecture). En revanche, le côté angélique de l'héroïne est souligné d'emblée et très fortement par l'auteur. Virginie est un être virginal et pur, qui traversera l'enfance dans une parfaite transparence. « Ce sera une vierge, elle sera heureuse », disait Marguerite, dans la version primitive, au moment de nommer l'enfant. Pour qu'elle le reste, dans tous les sens, il lui faudra mourir jeune.⁹³⁹

De même, sa mort dans le naufrage, pleine de dignité, ce corps qui se profile parmi les flots et se détache de la confusion générale, quasi appartenant déjà au ciel et les funérailles avec le cortège des jeunes filles qui viennent rendre hommage et toucher son corps, suggèrent la dimension sacrée de sa figure, le récit d'une nouvelle assomption au ciel.

⁹³⁷ Roland MORTIER, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », in *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 492-503, p. 499.

⁹³⁸ Roland MORTIER, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », in *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 492-503, p. 498.

⁹³⁹ Roland MORTIER, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », in *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 492-503, p. 498.

7.3.3 *Le spectateur intradiégétique : Laertes et les pleurs masculins.*

La réaction du lecteur passe toujours par l'intermédiaire de ce spectateur intradiégétique qu'est Laertes dans le cas d'Ophélie et le chœur du public qui s'émerveille de la pudeur et de la sainteté de Virginie, dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre. Mais un modèle semble s'interposer entre les deux : la mort, « ophélisée » avec discrétion, de Julie, dans le roman de Rousseau, auquel notamment Bernardin de Saint-Pierre s'inspira.

La mort de Julie, dont le corps n'est pas englouti par l'eau, mais à laquelle est octroyée « le luxe d'une mort littéraire »⁹⁴⁰, n'échappe pas au complexe d'Ophélie, mais elle lui est soustraite de quelque façon.

Ici, la mort est voilée, elle est encadrée dans une série de récits qui l'éloignent du spectateur : elle est racontée par un tiers à quelqu'un qui est fortement impliqué mais qui n'assiste pas à la scène. Wolmar, le mari et le père des enfants, raconte la mort de Julie à Saint-Preux, son ancien amant et précepteur.

Le rapport du pathétique au personnage est, comme dans le cas de Virginie, de différence : bien que la mort des deux héroïnes inspire la pitié des lecteurs et des spectateurs intradiégétiques, ces sentiments ne sont pas partagés par les protagonistes de l'événement : Virginie et Julie sont présentées au lecteur dans un état de calme et même de bonheur, de réconciliation avec le ciel et le Dieu-père.

Le récit de la scène de mort passe par l'intermédiaire d'un narrateur qui s'approche toujours plus du témoin direct : Fanchon rapporte un récit de ce qu'elle a vu en première personne à Saint-Preux, qui se pose comme une figure ultérieure d'intermédiation entre l'auteur et le lecteur et entre le personnage qui constitue le centre de la représentation et le spectateur.

Le récit de l'accident est laissé à la Fanchon tandis que les derniers moments de Julie sont racontés par Wolmar, pour ce qui concerne les événements, et par Julie, qui donne un tableau précis de ses derniers états d'âme. La nouvelle explicite, finalement, du trépas de Julie, est donnée à Saint-Preux par Claire qui, faisant allusion au voile et au rêve de Saint-Preux, réintroduit sur la scène le rapport de Julie avec son ancien amant.

Les deux tableaux de la mort d'Ophélie et de celle de la Vierge se trouvent ici disjoints dans deux moments différents : « Il court à moi, j'accours à lui ; en courant l'enfant fait un

⁹⁴⁰ G. Ulmer, *Clarissa and the Death of Julie*,

faux pas, le pied lui manque, il tombe dans l'eau. Je pousse un cri perçant ; Madame se retourne, voit tomber son fils, part comme un trait, et s'élance après lui... ».⁹⁴¹

Julie faillit s'éteindre dans la mort d'Ophélie, mais très peu est laissé voir au lecteur de sa mort dans l'eau.

D'abord, elle s'élance vers le courant pour sauver son fils : la figure de la mère efface ici celle de la femme (en effet, la gravure qui représente la scène a pour titre « L'amour maternel »).

Julie ne peut pas mourir comme Ophélie, parce qu'elle a, par rapport à son archétype, la double identité de femme (coupable et pas innocente, faut il peut-être le rappeler) et de mère. C'est par cette deuxième qualité qu'elle essaye d'expier son passé.

Il ne sera qu'avec la lettre de Claire que Julie reprendra son rôle d'aimée et d'amante : elle rappellera, à travers l'allusion au voile du rêve de Saint-Preux, le lien de celui-ci avec la morte et, par ce biais, la qualité d'amante qu'elle avait recouverte. : « C'en est fait. Homme imprudent, homme infortuné, malheureux visionnaire ! jamais vous ne la reverrez... le voile... Julie n'est... ».⁹⁴²

La syntaxe coupée, expédient typique de l'expression du pathétique (en tant que spontanéité de sentiment) et l'usage de la réticence représentent l'état d'âme de Claire et font à la fois pendant et contraste avec le calme de la lettre dans laquelle Wolmar racontera les détails de cette mort à Saint-Preux et qui sera analysée ensuite. La mort ne peut pas se dire et la phrase de Claire tombe dans le néant de la suspension.

Les deux différentes techniques narratives présentent les deux pathétiques si lucidement préconisés par Marmontel dans les *Éléments de littérature*⁹⁴³ et deux attitudes des personnages face au chagrin dont la narration pathétique se fait expression.

Claire transmet au lecteur sa propre douleur, au moment même où elle l'éprouve ; Wolmar peint sa propre douleur après avoir pris un certain recul par rapport à ses causes et à son moment de plus grande intensité (le « pathétique indirect »). Une place à part est celle de Julie, dont l'attitude face aux événements qui engendrent le dispositif de la représentation

⁹⁴¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard « Pléiade », 1969, p. 702.

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Paris : a.v.

pathétique est désormais de détachement et indifférence, mais qui est le centre et l'objet, la cause des larmes des autres personnages.

Le pathétique suscité par les deux lettres de Claire et de la Fanchon est un pathétique direct, car il est basé sur le principe horatien du *Si vis me flere, dolendum est primum tibi*.⁹⁴⁴

Le partage déclenche le sentiment, dans une adhésion totale du lecteur au personnage.

Le deuxième pathétique, réfléchi, dont Wolmar donne l'exemple, est d'une nature qui nous rappelle les mots de Bachelard à propos de Laertes chez Shakespeare et qui est réservée à la masculinité. Après la nouvelle de la mort d'Ophélie, Laertes, déjà en deuil pour le décès récent de son père, est accablé malgré lui par les larmes. Le discours qu'il a dans son cœur ne peut pas atteindre sa bouche parce que l'émotion que les pleurs véhiculent (classifiée de « sotte », « folly ») l'en empêche :

Laer. Too much of water hast thou, poor Ophelia,
And therefore I forbid my tears : but yet
It is our trick ; nature her custom holds,
Let shame say what it will : when these are gone,

The woman will be out.—Adieu, my lord :

I have a speech of fire, that fain would blaze,
But that this folly douts it.⁹⁴⁵

« L'homme, devant un suicide féminin, comprend cette peine funèbre par tout ce qui est femme en lui, comme Laertes. Il redevient homme — en redevenant « sec » — quand les larmes ont tari. »⁹⁴⁶

Cette même idée semble présider au choix de Wolmar de n'écrire à Saint-Preux qu'après le premier défolement de la peine par les pleurs :

⁹⁴⁴ JeanFrançois MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Paris : a.v.

⁹⁴⁵ Laert.: Tu n'as eu que trop d'eau déjà, pauvre Ophélie,
je proscriis donc mes larmes... mais c'est la loi
de notre humanité, la nature les veut,
peu m'importe la honte ! Avec ces pleurs,
la femme en moi aura disparu... Monseigneur, adieu.
Le feu de ma parole voudrait flamber,
mais ces sottes larmes l'éteignent.

⁹⁴⁶ Gaston BACHELARD, *op. cit.*, p. 98.

J'ai laissé passer vos premiers douleurs en silence ; ma lettre n'eut fait que les aigrir ; vous n'étiez pas plus en état de supporter ces détails que moi de les faire. Aujourd'hui peut-être nous seront-ils doux à tous deux. Il ne me reste d'elle que des souvenirs, mon cœur se plaît à les recueillir ! vous n'avez plus que des pleurs à lui donner ; vous aurez la consolation d'en verser pour elle. Ce plaisir des infortunés m'est refusé dans ma misère ; je suis plus malheureux que vous.⁹⁴⁷

Froid par tempérament, comme Julie le décrit et comme Rousseau le peint en opposition et en contrepoids à l'ardent et passionné Saint-Preux, Wolmar ne peut pas pleurer. « Cette sécheresse ne fait que rendre plus précieux les « pleurs » qu'il a versés pendant la maladie de Julie », commente dans les annotations Guyon. Il fait l'aveu de ses larmes dans la même lettre à Saint-Preux, celle qui conclut le roman et que nous avons déjà citée ailleurs

L'exploitation que Rousseau fait ici de toutes les formes de pathétique énumérées par Marmontel est justifiée par l'importance de l'événement dans l'économie de l'histoire : la mort de Julie constitue à la fois un aboutissement amoureux (elle consacre le caractère éternel de l'amour entre les deux amants en leur évitant à la fois l'écueil du mariage, fin de toute passion et de tout bonheur, comme on a vu) ; un aboutissement téléologique (elle sera accueillie au ciel), par le biais d'une expiation qui est symbolisée par cette mort même, dont la qualité christologique a été plusieurs fois remarquée.

La choralité qui est déjà suggérée par Rousseau, est amplifiée dans *Paul et Virginie*, où le « public » est formé de personnages étrangers à la petite communauté dont le roman nous narre l'histoire.

Ces morts saintes et la position des hommes en spectateurs intradiégétiques dont les larmes ont encore souvent du mal à se montrer confirment la promotion de la nouvelle idée de la femme et à la fois la théorie des larmes féminines comme modèle des larmes masculines.

⁹⁴⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 703-704.

TROISIÈME PARTIE

L'imaginaire familial

8 La force paternelle

« Le père de famille ! Quel sujet dans un siècle tel que le nôtre, où il paraît qu'on n'ait la moindre idée de ce que c'est qu'un père de famille ! », écrivait Diderot dans le troisième *Entretien sur Le Fils naturel*. En effet, la figure du père, et par conséquent l'image de son autorité, émaille l'imaginaire du siècle.

Diderot, il est connu, y dédie un drame inspiré de l'*Andrienne* de Téréce (qui ne va pas sans rappeler également l'*Heautontimorémenos* du même, où, selon sa technique des comparaisons, le dramaturge africain mettait en scène un père indulgent et son frère très sévère) et, dans l'autre volet du diptyque des années '57-'58, ne lui laisse pas moins de place dans l'économie de l'intrigue.

Il est significatif que le grand réformateur du théâtre moderne ait choisi le rapport entre père et fils comme sujet de ses drames.

Au sein d'un siècle qui a connu les deux plus grandes révolutions politiques de l'histoire occidentale et une révolution moins visible et plus silencieuse, celle culturelle qui amène la famille d'Ancien Régime à devenir la famille nucléaire bourgeoise, la présence obsédante des figures paternelles ne devrait toutefois pas étonner.

Le changement de la vision de la paternité, sur le plan social et culturel, s'accompagne aux grandes mutations qui affectent la représentation de la masculinité et plus en général les équilibres anthropologiques sur qui se fondent toutes sortes de rapports interpersonnels.

Le père est avant tout un homme et sa représentation se trouve à être confronté avec le mouvement du sentimentalisme, qui exalte la sensibilité au détriment de l'autorité despotique.

Ainsi, dans le drame diderotien, la tendresse et la bénévolence de Monsieur d'Orbesson s'opposent à la morgue autoritaire de son beau-frère le Commandeur d'Auvilé, représentant d'une conception de la famille et de la paternité en train de s'effriter, celle même qui est sous-entendue dans les idées du Baron d'Étanges ou de Monsieur de Roubigné.

Deux conceptions opposées de la paternité se retrouvent dans le roman sentimental aussi bien que, comme nous l'avons vu, deux conceptions des liens qui fondent le mariage.

Mais aussi deux images de l'autorité paternelle, l'une, rassurante, qui voit le père comme le gardien de la loi et de l'ordre et le dispensateur de la sagesse et de la vertu indispensable

pour pouvoir progresser dans le chemin de la vie ; l'autre, qui le dépeint comme le détenteur despotique d'une autorité dont il abuse.

Encore dans un roman « féminocentrique » tel que *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* de Sophie von La Roche, la hiérarchie patriarcale demeure visible et les figures paternelles doivent sanctionner le discours féminin, l'identité qui en dérive et les échanges épistolaires entre les jeunes filles, de peur d'une éventuelle coterie féminine.

Ainsi que le note dans son étude sur le roman allemand du dix-huitième siècle Claire Baldwin, lorsque Sophie demande, dans ses lettres, le jugement de son amie Emilia sur ses comportements, elle adresse cette demande au père de la jeune fille aussi :

She explicitly request judgement of her letters not only from Emilia, but also from Emilia's father, a preacher, who thus becomes her second, male reader. The distant father figure observes, evaluates, and sanctions her character represented in her letters, while also monitoring the potentially exclusive female intimacy the private letter might hold.⁹⁴⁸

Il faut se souvenir que la figure du père d'Emilia représente de plein droit un substitut du père de Sophie et ceci du fait d'un véritable passage de consignes entre le baron de Sternheim, lors de sa mort, et le prédicateur.

De la même manière, lorsqu'elle songe à faire connaître son innocence à Lord Seymour, Sophie vise aussi à gagner l'estime de l'autre figure paternelle, celle de l'oncle de Seymour, tuteur de son neveu aussi bien que de Derby, ainsi que celui-ci l'explique dans une de ses premières lettres à son ami à Paris.

8.1 La famille sentimentale

Au dix-huitième pour la première fois la famille est regardée comme une possible source de bonheur individuel et d'épanouissement des conjoints.

Alors qu'avant un père tout-puissant décidait du destin de ses enfants et les mariages étaient combinés sans aucune consultation préalable de la volonté des époux, l'idée commence à s'avancer que chaque individu a droit au bonheur et que le noyau familial, plus réduit par rapport au réseau parental de la famille patriarcale fondée sur le lignage des siècles précédents, puisse être le lieu de ce bonheur individuel.

⁹⁴⁸ Claire BALDWIN, « A Story of Her Own : Sophie Von La Roche's *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* », in *The Emergence of the Modern German Novel*, New York, Camden House, 2002, p. 103-140, p. 112

Un deuxième facteur de promotion sociale du nouveau modèle familial est l'intérêt toujours croissant que les philosophes, les médecins et les artistes consacrent, sur le sillage de Locke, à l'enfance. Les philosophes insistent sur le poids que la période infantile a sur le développement de l'individu et sur la personnalité de l'adulte.

Philippe Ariès⁹⁴⁹ a montré comme, à partir du dix-septième siècle, les représentations iconographiques de la famille changent : une place toujours plus importante est donnée à l'enfant et le portrait du couple devient moins statique et plus intimiste, plus réaliste.

Aux grandes compositions qui montrent les nombreux membres qui composent le lignage, tenu ensemble par des liens d'intérêt et des stratégies de croissance familiale de type politique, font suite les représentations d'intérieur, de veine intimiste, qui se concentrent sur le couple et qui commencent à mettre en scène, pour la première fois, l'enfant.

Celui-ci occupera une place toujours plus grande dans l'espace de la représentation, reflet de la plus grande importance dont il commence à être investi dans la société bourgeoise.

Le bonheur conjugal et l'harmonie familiale deviennent ainsi l'objet de la représentation iconique : que l'on songe aux tableaux de Greuze, de Fragonard, ou d'Etienne Aubry.

Dans ce nouveau contexte, la critique contre les vieilles institutions est forte : la tyrannie des pères qui obligent leurs enfants à un mariage contre leur choix est regardée comme une marque d'inhumanité et le nouveau modèle familial a tendance à imposer des liens inédits, fondés sur l'affection réciproque entre les membres de la cellule familiale.

La peinture de Greuze, à côté du roman sentimental, est un des centres promoteurs de cette nouvelle idée de famille.

Dans son ouvrage récent sur le peintre, Emma Barker propose la thèse, que nous partageons dans ce travail, du rôle normatif du sentimentalisme et de la peinture de Greuze, plus particulièrement :

The moral function of such a painting lies less in any overt lessons (though these are important) than in the identification that it promotes between the depicted and the viewing subject. [...] Historically, however, I contend, Greuze's work played a significant role in producing and promoting a new moralized, fundamentally paternal(istic) sense of identity for the citizens of a regenerated social order.⁹⁵⁰

⁹⁴⁹ Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris : Seuil, 1975.

⁹⁵⁰ Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge : Cambridge University press, 2005, p. 3.

D'où les nombreuses analogies entre le peintre et les lettrés ses contemporains.

Barker souligne celle qui se manifeste entre Greuze et Gessner, dans leur intérêt commun pour la pastorale : la jeune fille de Greuze, présent souvent dans les tableaux du peintre (fig. 12,13 et 14), est une paysanne, et en cela elle fait allusion assez clairement à la pastorale. Ainsi que Diderot le remarque dans les *Salons*, Greuze trouve sa source dans les pastorales de Gessner.

Barker attribue à la remarquable influence des frères Goncourt sur la critique d'art française l'interprétation défavorable qu'on développa des œuvres de Greuze à partir de la deuxième moitié du dix-neuvième siècle.⁹⁵¹ D'après les Goncourt, promoteurs d'une idée d'art pour l'art, Greuze se serait laissé entraîner par le goût moralisateur de Diderot et aurait trahi sa propre vocation, cédant à la tentation d'une peinture « littéraire » et moralisante.

Barker remet en question toute la critique d'inspiration goncourtienne, jusqu'à Anita Brookner, auteur d'une biographie du peintre, qui, elle aussi, accepte la thèse de Hauteceur de la littéralité de l'œuvre de Greuze et du sensualisme pervers qui aurait agi comme moteur pulsionnel de sa peinture.⁹⁵²

C'est grâce à la notion de tableau, qui aide à sortir de l'impasse créée par une vision dichotomique des deux dimensions, verbale et iconique, que la peinture de Greuze peut mieux être saisie dans son sens profond et véritable.

Le sentimentalisme, écrit Barker, implique une fusion et une abolition des barrières, surtout celles entre les différentes formes d'expression.

Il n'est pas par hasard que ce mouvement choisisse le pathétique comme son style d'élection, car les deux partagent cette commune caractéristique de perméabilité et fusion : « on a schematic level, sentimentalism can be seen to involve a drive towards fusion ; it aims at the dissolution of the barriers separating entities. For present purposes, perhaps the most important of the barriers that it works against is the opposition between the verbal and the visual ». ⁹⁵³

Le tableau se révèle un outil pour la critique, car, ainsi que nous l'avons vu, il permet de comprendre des aspects des textes (qu'il s'agit de textes verbaux ou iconiques) qui resteraient négligé autrement. Nous avons déjà vu que le littéraire et le picturale

⁹⁵¹ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 3-8.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 10.

s'entremêlent de façon très étroite au dix-huitième siècle et que cette compénétration réciproque produit des effets émotionnels inédits et très puissants.

Le concept de tableau permet de relire les tableaux de Greuze :

Whereas the art of Greuze was previously be thought to represent the imposition of alien literary values onto painting, it has now been shown that a central role is played in sentimental plays and novels by the *tableau*, a pictorial device that arrests time by isolating the key features of the narrative for contemplation. Thus we can see sentimentalism as bringing about a convergence between art and literature. What unites image and text is a shared concern for the impact of the work to the viewer or reader ; the tableau's function is to condense the underlying emotional truth of a given situation and thereby allow it to discharge its full affective power. To this end, it seeks to foster a sense of involvement, quintessentially by soliciting sympathy for the suffering of fellow human beings and/or by depicting 'ordinary' people in familiar situations on the grounds that they are easier to identify with than kings and heroes. The sentimental aesthetic is thus communicative, its fundamental aim being to dissolve the barriers between the work of art and the observing subject, between fiction and reality.⁹⁵⁴

Les deux formes artistiques sont unies par leur commun intérêt pour le pathétique. On a longtemps parlé de peinture narrative, à propos de Greuze.

8.1.1 « La lecture de la Bible » de Greuze

Greuze a su saisir la valeur sociale, si j'ose dire, du facteur religieux et son potentiel pédagogique pour la petite bourgeoisie de province, ainsi que pour les classes sociales moins aisées et se poser, de cette manière, comme le pendant pictural du roman richardsonien.

L'admiration et l'émotion que Diderot témoigne face aux tableaux du peintre bourguignon et pendant la lecture de l'écrivain anglais, et la qualité commune qu'il reconnaît aux deux hommes, d'intéresser le public pour les malheureux,⁹⁵⁵ donc de faire appel à la pitié, suffisent pour témoigner du rapprochement que, déjà à l'époque, existait entre ces deux personnalités, jadis auteurs à succès et aujourd'hui tombés dans une sorte d'oubli.

D'ailleurs, Diderot explicite le lien que la peinture de Greuze entretient avec la diégèse romanesque : « Voici votre homme et le mien; le premier qui se soit avisé parmi nous de

⁹⁵⁴ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 10.

⁹⁵⁵ « Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux. Dans son ouvrage, comme dans ce monde, les hommes sont partagés en deux classes: ceux qui jouissent et ceux qui souffrent. C'est toujours à ceux-ci qu'il m'associe; et sans que je m'en aperçoive, le sentiment de la commisération s'exerce et se fortifie. » (Denis DIDEROT, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1999, p. 1062). De même, lorsque dans l'*Essai sur la peinture* il parle de l'expression, Diderot semble penser à Greuze quand il déclare que le vers virgilien, « Sunt lacrymae rerum et mentem mortalia tangunt » aurait dû être inscrit sur la porte de l'atelier du peintre

donner des mœurs à l'art, et d'enchaîner des événements d'après lesquels il serait facile de faire un roman », écrit-il dans l'*incipit* du *Salon* de 1765. Et encore, à confirmer la valeur morale et engagée de cette œuvre artistique : « C'est de la peinture morale. Quoi donc, le pinceau n'as-t-il pas été assez et trop longtemps consacré à la débauche et au vice? Ne devons-nous pas être satisfaits de le voir concourir enfin avec la poésie dramatique à nous toucher, à nous instruire, à nous corriger et à nous inviter à la vertu ? »⁹⁵⁶

Les sujets choisis par Greuze semblent effectivement répondre à la même exigence que les romans de Richardson : d'un côté, l'impératif esthétique du pathétique, le besoin d'émotions larmoyantes et d'attendrissement ; de l'autre, une soif de modèles comportementaux proches de la réalité, tiré d'un répertoire moins hautain et moins loin que celui où s'abreuvait la peinture d'histoire.⁹⁵⁷

Les nouveaux sujets rendent beaucoup plus facile l'identification à la réalité de la toile et promeuvent une lecture qui s'appuie sur l'expérience, plutôt que sur la connaissance intellectuelle.

René Demoris a bien clarifié le mécanisme de ce type d'identification, lorsqu'il s'est intéressé aux rapports entre roman et peinture au siècle des Lumières.⁹⁵⁸

Au moment où le répertoire des sujets change, ce n'est pas seulement l'imaginaire qui bascule, mais l'entier dispositif qui relie le spectateur au tableau.

D'un point de vue strictement technique, en effet, le problème de l'instant en peinture entraînait, dans un système esthétique voué à l'émotion du spectateur, la difficulté évidente de pouvoir représenter les moments qui précèdent et qui suivent l'instant qui apparaît sur la toile, de sorte à permettre la compréhension du spectateur et, par conséquent, son émotion.

Or, dans le cas de la peinture d'histoire, les informations nécessaires étaient connues parce que faisant partie d'un répertoire partagé.

Dans le cas de la peinture familiale de Greuze, au contraire, la proximité des personnages aux spectateurs ouvre la voie à un nouveau répertoire et à une nouvelle relation du spectateur à la réalité représentée :

⁹⁵⁶ Denis DIDEROT, *Salon de 1763*, in *Essai sur la peinture, salons de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 234.

⁹⁵⁷ GREUZE et la peinture d'histoire, voir Kirchner

⁹⁵⁸ DEMORIS René, « *Ut poesis pictura ?* Quelques aspects du rapport roman-peinture au dix-huitième siècle », in Catherine LAFARGE (éd.), *Dilemmes du roman. Essays in honor of George May*, *Stanford French & Italian Studies*, n. 65, 1989, p. 269–281, p. 277.

Les personnages sont de rang modeste, mais non ignoble, [...] Ils sont saisis dans ces moments qui sont supposés faire événement dans la vie de toute famille : fiançailles, mariage, mort, etc. Le spectateur doit en somme trouver l'information dans sa propre expérience. À l'opposé des tableaux d'histoire qui s'appuyaient sur des textes préexistants, ceux-ci proposeront en quelque sorte des textes à faire. Cette verbalisation, le peintre la facilite en donnant un caractère fortement significatif aux gestes et mimiques de ses acteurs. Terme propre en effet, puisque, dans son souci de manifester sans aucune ambivalence la nature et l'intensité des sentiments il emprunte de toute évidence à la grammaire théâtrale.⁹⁵⁹

Ce rapport particulier entre roman et peinture, dont Richardson et Greuze se font les emblèmes grâce à Diderot, restera une constante du dix-huitième siècle, un siècle où la perméabilité entre les différentes formes artistiques est une donnée essentielle.

De même que Richardson, Greuze a conduit dans le domaine de la représentation une réalité oubliée auparavant⁹⁶⁰ : celle du quotidien du peuple, de la petite et moyenne bourgeoisie et des malheureux ; il a traité ce genre de sujets de manière émotionnelle et « intéressante », comme on se serait exprimé au dix-huitième siècle : ce qui revient à dire, pathétique.

La peinture morale de Greuze, bien que très proche, du point de vue technique (usage de la couleur, sujets de la vie quotidienne, représentation des classes moyennes, voire paysannes), de celle « de genre », ⁹⁶¹ s'en détache en ce que, ainsi que Michel Régis l'a écrit, elle est « normative par essence (elle prétend édifier), se satisfait de la vraisemblance [...] et s'enracine dans l'histoire (son propos est réformateur) »⁹⁶², alors que « le genre est purement descriptif (il vise au pittoresque), asservi à une réalité minutieuse [...] et au synchronisme de l'anecdote »⁹⁶³.

⁹⁵⁹ DEMORIS René, *op. cit.*, p. 277.

⁹⁶⁰ Du moins dans la peinture française, car si l'on songe aux peintres du nord, ils avaient déjà traité le sujet depuis longtemps.

⁹⁶¹ Emma Barker rappelle que la catégorie de « peinture de genre » n'a pas encore été établie au dix-huitième siècle et qu'elle ne le sera qu'au dix-neuvième (Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, p. 3). La peinture de Greuze avait été donc d'abord perçue comme alignée dans le sillage des grands peintres hollandais et flamands du siècle précédents, de David Teniers le jeune, d'Adriaen Brouwer ou d'Adriaen Ostade. Ou bien, comme le témoigne la *Lettre à un partisan du bon goût sur l'Exposition de Tableaux faite dans le Grand Salon du Louvre le 28 août 1755*, anonyme, à moitié entre les représentations des paysans flamands et les représentations des bourgeois de la ville de Chardin. La comparaison entre *Un père qui lit la Bible à ses enfants* (ou *La lecture de la Bible*) de Greuze et la *Bonne éducation* de Chardin, exposé au Salon de 1753 et aujourd'hui au Museum of Fine Arts de Boston, qu'Emma Barker insère dans son chapitre sur le tableau donne la mesure de la justesse de cette remarque de la part de l'anonyme auteur de la *Lettre*.

⁹⁶² MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121, p. 110.

⁹⁶³ *Ibid.*

Elle apparaît sous cet angle comme le contrepoids de la peinture d'histoire, ainsi que le roman sentimental semble se poser comme le contrepoids de la tragédie et du poème épique.

Ils exposent sur la toile ou sur la page la vie que le spectateur ou le lecteur ont sous les yeux dans leur quotidien, des événements qui suscitent les inquiétudes des classes moyennes et pauvres.

Ils proposent donc une production artistique plus proche du spectateur ou du lecteur et, à la fois, ils fournissent des modèles comportementaux dont la « gestion » était, jusqu'alors, apanage des religieux.

Pour citer encore une fois le bel ouvrage de Emma Barker sur Greuze et le sentimentalisme, « [...]sentimentalism functions as a secular faith, one that locates the sacred in collective human existence rather than in some transcendent truth ». ⁹⁶⁴

Le père qui lit la Bible à ses enfants (connu aussi sous le titre de *La lecture de la Bible*) est un exemple de la manière dont ce nouveau mécanisme herméneutique et psychologique se met en mouvement.

Greuze porte ici sur la toile un rituel populaire qui souligne la connexion entre domaine religieux et nouvelle organisation familiale bourgeoise.

Il représente le père de famille, entouré de sa femme et ses enfants, qui, appuyé sur une vieille table qui témoigne la condition socio-économique du groupe familial, lit le livre sacré. L'attitude des personnages dans l'espace défini par la lumière, la femme et les fils aînés dont les regards contribuent à la définition d'un « écran » ⁹⁶⁵, un élément picturale qui sélectionne l'espace de la représentation en le différenciant de celui du réel en est une de recueillement et d'attention et contraste avec la gaieté des plus petits, dont l'un, retenu par sa mère, cherche d'attraper le petit chien en bas et l'autre penche sa petite main sur la table, vers le livre.

La lecture familiale de la Bible, pratiquée par le christianisme de marque protestante, représentée par Greuze (qui a fait que quelques critiques aient pu rapprocher le peintre des valeurs du christianisme réformé, ⁹⁶⁶ plutôt que d'une représentation fidèle à l'église romaine, en accusant le tableau de déceler une certaine hétérodoxie), est un procédé à la

⁹⁶⁴ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶⁵ Stéphane LOJKINE, *L'écran de la représentation*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 10.

⁹⁶⁶ Voir par exemple Edgar MUNHALL, « Greuze and the Protestant Spirit », *The Art Quarterly*, n. 1, 1964.

fois religieux et social ; dans les deux cas, pédagogique. Cette pratique met l'accent sur l'importance qu'a acquise, dans la société du dix-huitième siècle, le noyau familial, unité de base de la structure sociétaire bourgeoise.

Dans *La lecture de la Bible*, un lien important est mis en évidence, celui qui lie cette nouvelle conception de la famille à la foi chrétienne (qui fait celle-là l'héritière de celle-ci), conçue comme un ensemble (normatif) de préceptes transmis par le biais de modèles à imiter, les *exempla*, justement.

« Ultimately, the significance of Greuze's work lies not simply in the vision that it offered if a regenerated society but, more fundamentally, in the role that it played in constructing the self-regulating subjectivity of the citizen of this new order »⁹⁶⁷ a écrit Emma Barker à propos du rôle de Greuze dans le cadre de la diffusion des idées des Lumières. Autrement dit, Greuze propose des nouvelles valeurs normatives en contraste avec l'idéologie dominante de l'aristocratie.

L'accent que, au dix-huitième siècle, la pratique religieuse pose sur l'éducation et le développement éthique de l'individu se transpose dans la représentation, romanesque et picturale ; cette représentation fonde à son tour la valeur modélisante et pédagogique d'une nouvelle conception de l'éducation.⁹⁶⁸

L'aspect doctrinaire et métaphysique de l'ensemble du sacré est mis de côté à l'avantage de l'aspect moral, ce qui peut expliquer la facilité du glissement de signifiants précédemment chrétiens vers un sens toujours plus « laïque ».

⁹⁶⁷ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 17. Cet auteur reconnaît, d'après Foucault, le rôle normatif que le roman sentimental a joué dans la société du dix-huitième et du dix-neuvième siècle.

⁹⁶⁸ Le mélange entre pédagogie et religion favori par l'essor de la famille bourgeoise est d'ailleurs fréquent chez Greuze. Le catalogue de l'exposition qui a eu lieu à Clermont-Ferrand en 1984, à l'occasion du bicentenaire de la mort de Diderot (*Greuze et Diderot Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Clermont-Ferrand, 1984) signale plusieurs ouvrages, dont quelques-unes ne sont pas représentables aujourd'hui et ont été retrouvées d'après des gravures ou des copies : *La liseuse, ou Jeune fille lisant la croix de Jésus*, qui selon Diderot fut exclue du Salon de 1763 par Monsieur de Juliennes qui la vendit, n. 18, aujourd'hui connue grâce à la gravure de Marie Louise Boizot, regravée ensuite, en 1788, par Victor Marie Picot sous le nom de « *Pamela* », à souligner encore une fois la correspondance d'intention entre le romancier anglais et le peintre ; *La prière du matin*, n. 19, et à sa suite *La jeune fille aux mains jointes*, n. 20, aujourd'hui conservés au Musée Fabre de Montpellier, qui furent le modèle de plusieurs compositions analogues, dans lesquelles l'acte de la prière se mêle à la sensualité du corps féminin à demi déshabillé (comment ne pas penser à Lovelace qui épie Clarisse en prière dans son cabinet du trou de la serrure ?). Enfin, le tableau *La fillette au capucin*, n. 23, et d'après lui *L'enfant à la poupée*, n. 24, montrent le profond enracinement du facteur religieux au sein de l'éducation : les jouets sont une poupée habillée en capucin et l'autre habillée en nonne. Il est intéressant de noter la floraison du sujet chez les peintres d'après Greuze.

Regardant de plus près le tableau de Greuze, l'on peut très facilement s'apercevoir que la Bible sanctionne l'organisation de la hiérarchie familiale bourgeoise, où le père qui lit la parole, prescriptive, de l'autorité, est entouré des autres membres de la famille, que le cercle de lumière définit et sépare de l'arrière-plan de la scène.

La scène garde la solennité que le savoir religieux demande et dont l'autorité paternelle se fait le garant sur terre malgré la petite diversion du plus jeune des enfants qui joue avec un petit chien en bas à gauche et qui est retenu par la mère.

Celle-ci devient en quelque sorte la gardienne de la sagesse des enfants, de leur retenue et de leur respect pour le livre sacré autant que pour le dépositaire et l'interprète de la parole divine (ici le père de famille).

Greuze semble avoir voulu rendre, par ce détail, les nuances qui différencient les rôles des sexes dans la hiérarchie familiale.

La famille bourgeoise constitue le centre et le sujet du tableau, dont l'espace hiérarchise les membres.

Il est significatif que la source de lumière soit située en bas, au lieu de venir du plafond : la lecture de la Bible vient sceller de son autorité céleste (représentée par la lumière) une sagesse terrestre qui vise le bonheur de l'individu au sein de la nouvelle organisation sociale.

Barker, dans son commentaire du tableau, retrouvait dans la scène une influence de la *Morale Sense School* anglo-saxonne et de sa foi dans cet *Internal Morale Sense* dont Hutcheson s'était fait, développant la pensée de son maître le comte de Shaftesbury, le chantre. Nous ajouterons que cette même scène se traduit, au niveau symbolique de l'imaginaire, dans la représentation du passage de l'autorité divine (le Père) dans les mains du père.

La Bible constitue la sanction divine de la famille patriarcale « réduite », ou « mononucléaire » ; une sorte de sacralisation des mutations anthropologiques qui sont en cours au siècle des Lumières.

Greuze a mené, dans l'ensemble de son œuvre, une longue réflexion sur l'autorité paternelle⁹⁶⁹ (qu'on songe aussi à *L'accordée de village*, de 1761, où le père signe le contrat de mariage de sa jeune fille, qui passe de son autorité à celle du mari, à son tour bientôt

⁹⁶⁹ MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121, p. 114.

père, ou à *La mère bien aimée*, représentée entourée d'une foule d'enfants, tandis que le père, en rentrant, souligne du geste d'ouverture des bras son retour chez lui).

En 1755, la vision est idyllique et le sens normatif.

Ainsi qu'on l'a remarqué pour le roman richardsonien, la description détaillée de solutions possibles aux problèmes variés que les femmes et les hommes du siècle se trouvent à devoir affronter dans le nouvel ordre socio-économique est un des ressorts de l'art « sentimental », qui, dans notre hypothèse, hérite des anciens manuels de conduite le rôle de guide dans les situations difficiles de la vie.

Les solutions que le roman richardsonien propose sont fondées sur l'autorité de la Bible, qui d'abord fournit et établit les comportements « vertueux ».

De même, et ainsi que Diderot l'apercevait très bien et l'écrivait dans les *Salons* de 1763 et 1765, Greuze se faisait le porte-parole des *exempla* moraux ; l'inventeur de la peinture « morale » s'est souvent évertué à présenter des scènes significatives de la vie quotidienne, envisagée selon une perspective éthique : que l'on pense à *La dame de charité*, aux différentes versions de la mort du père (*La mort d'un père, regretté par ses enfants* et *La mort du père dénaturé*) et à la réflexion sur les rapports familiaux que constitue *La piété filiale* (*Le paralytique*) et le diptyque de *La malédiction paternelle*, dont nous aurons à reparler ensuite.

Celui-ci montre la valeur toujours vivante de la parabole religieuse, désormais déjà absorbée par le contexte laïque. À confirmer les analogies entre la peinture sentimentale de Greuze et le roman sentimental qui lui est contemporain, la lecture de la Bible se révèle un outil diégétique dont les potentialités seront exploitées et traduites en poétique : la valeur exemplaire du tableau, de l'exemple, de la dimension *imagée* du discours deviennent des éléments actifs de la composition.

8.1.2 *La voix de la nature* : Le mariage rompu d'*Etienne Aubry*

Nous avons déjà vu les questions qu'avait suscitées la mise en scène des enfants sur les planches de la part de La Motte dans *Inès de Castro*, les réactions de la part du public, le commentaire de Montesquieu et l'observation de Jean Ehrard.

La « voix de la nature » trouve sa représentation en peinture comme au théâtre et dans le roman et elle contribue à la définition d'un nouvel idéal de paternité et, par conséquent, de

masculinité. La tendresse paternelle remplace l'autorité paternelle et l'affection pour les enfants est regardée comme une source potentielle de bonheur, outre que comme le devoir qui distingue l'homme de bien du méchant.

Le mariage rompu d'Etienne Aubry (fig. 16) présente une scène qui rappelle l'exploitation que déjà La Motte avait su faire des pleurs enfantins, mais témoigne d'un glissement de sens, aussi. Examinons le tableau de plus près.

D'abord, les personnages et les relations entre eux ; on voit, dans une église, trois groupes familiaux : celui du promis, celui de la promise et, comme une intrusion inattendue qui vient troubler l'équilibre de la dualité qui compose le mariage, un autre petit groupe au centre, au premier plan, composé par une jeune mère et ses deux enfants.

Un groupe familial sans père et sans époux. Le promis se trouve au point d'intersection entre ces trois noyaux et son père : il est le vrai centre du tableau et, avec lui, son père. Les deux personnages se situent le long de la diagonale qui divise le tableau en deux parties et détermine la dynamique de l'ensemble.

L'espace se trouve de cette manière coupé en deux : à droite, la promise évanouie entre les bras de sa mère suit du regard la scène qui se passe dans la zone de lumière, les deux enfants et la mère agenouillés qui demandent d'être reconnus.

Ceux-ci se situent dans la zone de gauche, où, dans l'arrière-plan, le notaire et le curé sont en train de lire le contrat et, dans la zone d'ombre au fond, quelqu'un indique d'une main ce qui se passe à l'église. Comme Inès de Castro, la mère indique d'un geste des bras les enfants, pour que leur père et leur grand-père les reconnaissent.

Les enfants, de leur part, constituent une reproduction des gestes des adultes : une des deux petites filles, les bras ouverts devant son père, semble à la fois le prier et vouloir l'embrasser, répliquant le geste de sa mère. L'autre se réfugie dans les bras de cette dernière, reproduisant de la sorte le geste de la promise évanouie et réfugiée entre les bras de sa propre mère.

La symétrie de la scène est frappante et rappelle cette commune appartenance au genre humain d'où dérive l'égalité prêchée par la poétique du sentimentalisme.

Même si la lumière souligne la présence des enfants et de leur mère comme l'évènement qui « fait scène » dans le tableau, la position spatiale des deux pères (le promis, père et fils

à la fois, et son propre père), les indiquent comme la ligne directrice de l'espace et, au niveau diégétique, de la narration figurée.

Le vrai sujet du tableau est en effet l'amour paternel, dédoublé ici dans les deux histoires qui nous le racontent et qui sont mises en scène : celle du jeune promis, qui se trouve à devoir faire un choix entre l'intérêt du mariage que lui impose sa famille, et auquel il ne semble pas s'être opposé, et la voix de la nature, la douce voix de la nature, symbolisée par le geste pathétique de la petite fille aux bras ouverts qui le prie de la reconnaître et par l'ensemble de la jeune mère et de ses deux enfants, fils de l'amour ; celle de son père, qui, comme le père de famille de Diderot, doit choisir entre l'intérêt familial et le bonheur de ses enfants, entre l'exercice d'une autorité jugée désormais despotique et une attitude plus indulgente, fondée sur l'humanité, sur la compréhension mutuelle et sur la nature, opposée à la société corrompue.

Le message est rousseauiste : l'autorité paternelle trouve ses bornes dans les lois de la nature. Qu'on se souvienne de la réponse de Saint-Preux au baron d'Étanges, « père barbare et si peu digne d'un nom si doux »⁹⁷⁰ :

Si votre fille eût daigné me consulter sur les bornes de votre autorité, ne doutez pas que je ne lui eusse appris à résister à vos prétentions injustes. Quel que soit l'empire dont vous abusez, mes droits sont plus sacrés que les vôtres; la chaîne qui nous lie est la borne du pouvoir paternel, même devant les tribunaux humains; et quand vous osez réclamer la nature, c'est vous seul qui bravez ses lois.⁹⁷¹

La nature pose des limites à l'autorité paternelle, en dessine les contours et en même temps fait redécouvrir aux hommes la force des liens fondés sur l'amour, sur le sentiment plutôt que sur la loi.

Il est vrai que celle-ci commence, ainsi que le remarquent les historiens,⁹⁷² à octroyer plus de droits aux enfants et aux femmes et à limiter la toute-puissance paternelle des siècles précédents, mais cela ne va pas sans un réel changement de la qualité des liens à l'intérieur du noyau familial. La peinture de cette époque semble avoir pris en charge la représentation

⁹⁷⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Gallimard, 1964, p. 327.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 326.

⁹⁷² Philippe ARIÈS, *op. cit.* ; Elisabeth BADINTER, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Flammarion, 1980, pour la France ; Cynthia GRIFFIN-WOLFF, *Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character*, Hamden : Archon Books, 1972, p. 79-95, fait remarquer que, dans le contexte de l'Angleterre puritaine, le fils aîné est en train de gagner, au fil du dix-huitième siècle, toujours plus d'autorité au sein de la famille. Elle cite l'exemple du pouvoir de James Harlowe Junior dans *Clarissa* de Richardson.

de ces nouveaux rapports. La floraison des scènes familiales dans la représentation picturale de l'époque n'est pas un hasard et Aubry a été l'auteur de maints tableaux dédiés à la représentation des scènes de bonheur familial.

La même année que *Le mariage rompu*, il exposait, à l'occasion du Salon dans la cour carrée du Louvre, *La première leçon de l'amitié fraternelle* (fig. 27), dont le livret du Salon donne la description suivante : « Deux époux allant voir un de leurs enfants, en nourrice, font embrasser le petit nourrisson par son frère aîné ».⁹⁷³ On y voit, sous le regard satisfait du père, une mère qui rapproche un enfant de deux ou trois ans d'un bébé tenu dans les bras par la nourrice.

La présence du père est, ici aussi, significative : il semble approuver du regard la scène qui se passe sous ses yeux. Sa position dans l'économie spatiale du tableau semble venir confirmer cette lecture : il est au premier plan de la représentation, tandis que le groupe au centre des regards de tous les personnages, le sien, mais aussi ceux des deux serviteurs aux épaules de l'épouse, se situe légèrement derrière lui. Sa figure se dessine dans la trajectoire de la diagonale que forme le groupe des autres et s'y oppose : il l'arrête et à la fois lui donne sens, car c'est vers lui que la représentation converge.

Cette lecture est renforcée par une comparaison entre *La première leçon d'amitié fraternelle* et *L'amour paternel*, exposé au Salon de 1775 : ici, la scène est symétrique et le père se situe à droite, plutôt qu'à gauche. Le sujet est explicité par le titre et l'amour paternel est ouvertement l'objet de la représentation. Aubry choisit une scène d'intérieur, qui rappelle l'école des peintures de genre hollandaises et flamandes du siècle précédent et ne va pas sans évoquer aussi Greuze. Le père, assis, est dépeint en train de prendre dans ses bras un petit garçon, qui tend ses petits bras vers lui. À sa droite, la mère regarde la scène et deux autres enfants jouent avec elle, l'un attrapant sa jupe, l'autre jouant d'un tambour posé sur une chaise, sur le dos de laquelle on voit une figure d'homme plus âgé que le couple.

Cette figure représente très probablement le grand-père : l'état du ménage semble suggérer qu'il ne s'agit pas d'une famille très riche et d'ailleurs l'habillement de l'homme n'est pas celui d'un serviteur. *L'amour paternel*, ici comme dans *Le mariage rompu*, se dédouble et

⁹⁷³ Florence INGERSOLL-SMOUSE, « Quelques tableaux de genre inédits par Étienne Aubry (1745-1781) », *Gazette des Beaux-Arts*, 5, XI, 1925, p. 77-86.

s'étale dans les deux générations : celle des jeunes pères et celle des grand-pères, pères deux fois, qui peuvent jouir des fruits de leurs soins.

L'amour paternel est alors une des forces qui permettent au bonheur familial de s'établir et à la famille de prospérer, mais il est aussi un fort élément de cohésion du couple et de l'ordre social.

La preuve en est que les libertins, hommes peu fiables en tant que partenaires de vie et éléments de dangers et désordres sociaux, refusent d'assumer les responsabilités que la paternité comporte et sont insensibles à la voix de la nature.

On rencontre des cas de ce genre dans le roman sentimental : Mr B. est le père de Miss Goodwin, qui le croit son oncle, car le jeune homme a refusé de reconnaître, sinon au niveau économique (il pourvoit à l'éducation de la jeune fille dans un collège) le fruit de sa jeunesse légère. Richardson a, autant que Greuze et Aubry, mené une réflexion sur la paternité et sur les responsabilités qu'elle entraîne. Ainsi, dans une lettre à Stinstra, il décrit la figure du père de Sir Grandison, dont on sait qu'il a été tué en duel et que même après le mariage il n'a pas su rentrer dans les bornes du comportement que son nouvel état lui prescrivait, comme « a married Lovelace, as to Gaiety and Immorality ». Et nous pouvons conclure de cela, avec Cynthia Griffin-Wolff, que nous voyons ce qui se serait passé si Clarissa avait épousé Lovelace.⁹⁷⁴

L'oncle de Grandison, comme son père, se trouve dans la position d'être aidé et soutenu par la sagesse de son neveu, qui, en homme sage et parangon de la vertu masculine autant que Clarissa l'était de celle féminine, réussit à le ramener à la vertu. Les larmes du vieil homme interviennent à souligner la valeur rassurante et paternelle de la figure de Grandison, qui, bien que de la génération suivante, peut se poser en figure paternelle pour le vieux libertin. Richardson résume dans ses larmes ses convictions sur les qualités qui font d'un homme un bon père de famille et un bon époux : « My lord had tears in his eyes. Never man had such a nephew as I have, said he. All the joy of my present prospects, all the comforts of my future life, are and will be owing to you ».⁹⁷⁵

⁹⁷⁴ Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg : Bucknell University Press, 1986, p. 57 : « and so we see what might have happened had Clarissa married Lovelace ».

⁹⁷⁵ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London : Oxford University Press, 1972, vol. II, p. 338 (vol. IV, letter XVI).

8.1.3 *Le père au logis*

La présence de deux générations de pères dans la représentation se retrouve dans la continuation richardsonnienne de *Pamela*, lors de la visite de M. Andrews, père de Pamela, à sa fille depuis peu devenue mère de Billy, son premier enfant.

La scène se passe dans la nursery, où les femmes sont réunies autour du nouveau né (Madame Andrews ayant rejoint Pamela lors de l'accouchement, pour la soutenir dans cette difficile épreuve). Monsieur Andrews est introduit par l'autre père, Mr B. et Pamela est la narratrice de la scène.

I was in the nursery when he came. So was my mother. Miss Darnford also was there. And Mr. B., who was in his closet, at his arrival, after having received his most respectful congratulations himself, brought him up (though he has not been there since: indeed he ha'n't!) « Pamela, » said the dear gentleman, « see who's here! ».

I sprang to him, and kneeled for his blessing: « O my father! » said I, « see » (pointing to the dear baby at the nurse's breast), « how God Almighty has answered all our prayers! »

He dropped down on his knees by me, clasping me in his indulgent arms:

« O my daughter!--My blessed daughter!--And do I once more see you! And see you safe and well!--I do! I do!--Blessed be thy name, O gracious God, for these thy mercies! »⁹⁷⁶

La nursery est un espace traditionnellement réservé aux femmes (Mr B. n'y accédait depuis longtemps) et c'est dans cet espace que l'émotion du père de Pamela se montre.

Une certaine distance entre celui-ci et Mr B. est toujours gardée, car le gentilhomme ne manifeste pas son émotion face au bébé.

En revanche Monsieur Andrews, qui avait déjà montré sa tendresse paternelle dans la première partie du roman lors de ses retrouvailles avec Pamela après la déclaration de Mr B. et la décision du mariage, ne s'empêche pas de s'abandonner aux épanchements affectifs que son cœur lui suggère. Ceux-ci sont gouvernés toujours par un code éthique de type religieux, car il s'agenouille pour embrasser Pamela agenouillée à son tour pour recevoir la bénédiction et la bénit.

La tendresse du père Andrews fait pendant avec la froideur de Mr B., qui ne témoigne jamais directement son affection pour ses enfants, se limitant à donner à Pamela le traité de

⁹⁷⁶ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, *Everyman's*, vol. II, p. 276.

Locke sur l'éducation. Ce thème a un poids prépondérant dans les deux derniers volumes du roman, à partir des discussions entre les deux époux sur l'allaitement maternel pour arriver aux commentaires de Pamela au traité de Locke.

Mr B. qui, il faut le rappeler, est un ancien libertin et a déjà refusé son rôle affectif de père avec Miss Goodwin, quoiqu'il ait accepté et assumé le rôle financier et économique, n'est pas un père modèle comme Mr Andrews, aux soins duquel et de son épouse on doit la vertu exemplaire de l'héroïne du roman.

En effet, dans la scène de la nursery, Mr B., bien que reconnu dans son rôle de gentilhomme et de père du bébé, est mis de côté par l'ensemble familial des Andrews. À la scène pathétique et émouvante de la bénédiction paternelle fait suite la réunion de la famille, sur l'arrière-plan du bébé endormi dans son berceau :

While we were thus joined, happy father, and happy daughter, in one thanksgiving, the sweet baby having fallen asleep, the nurse had put it into the cradle; and when my father rose from me, he went to my mother, « God bless my dear Betty, » said he, « I longed to see you, after this separation. Here's joy! here's pleasure! O how happy are we! » And taking her hand, he kneeled down on one side the cradle, and my mother on the other, both looking at the dear baby, with eyes running over; and, hand in hand, he prayed, in the most fervent manner, for a blessing upon the dear infant, and that God Almighty would make him an honour to his father's family, and to his mother's virtue; and that, in the words of Scripture, — he might grow on, and be in favour both with the Lord, and with man. »⁹⁷⁷

Le vieux couple agenouillé aux deux côtés du berceau, bénissant le jeune enfant endormi rappelle les représentations de la Sacrée Famille. L'iconotexte chrétien étant toujours présent chez Richardson, il est assez aisé de lire cette scène de la sorte, surtout lorsque l'on songe que la bénédiction donnée par le vieux père (vieux comme le père du Christ, beaucoup plus âgé que la Vierge, comme l'expliquent les Évangiles) vient remplacer celle qui n'a pas été donnée par Mr B., dont la religiosité n'est pas autant fervente que celle de la famille de Pamela.

Les historiens témoignent de cette assimilation, dans l'imaginaire occidental, de la famille bourgeoise avec la Sacrée Famille et du moulage de celle-là sur celle-ci. Nous avons déjà vu l'identification des figures féminines avec un idéal de féminité tiré du modèle de la Vierge Marie.

⁹⁷⁷ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, *Everyman's*, vol. II, p. 276.

Dans la représentation picturale, il est aisé de remarquer la filiation des scènes de bonheur familial du dix-huitième siècle avec certaines représentations de la Sacrée Famille par Rembrandt (fig. 28, 29 et 30). Cet emprunt de la représentation de la paternité et de la maternité terrestres de la figuration de leurs homologues célestes témoignent de la nouvelle dignité acquise par la condition parentale.

Ce que la peinture sentimentale met en évidence avec une grande clarté après Greuze est la redécouverte du bonheur familial ; ainsi que dans son article l'a écrit Carol Duncan, « What is new here are a mother and a father who are consciously and ecstatically happy about simply being a mother and a father, a husband and a wife. The parents of neither gods, saints nor kings, they exemplify a new idea : simple motherhood and fatherhood in blissful conjugal union ».⁹⁷⁸ ce qui est nouveau ici

Nous pensons ici aux nombreuses représentations iconologiques du bonheur des parents et de la joie d'avoir des enfants : aux déjà cités Greuze et Aubry s'ajoutent des noms célèbres : Jean-Honoré Fragonard, le « bon Frago »⁹⁷⁹, auteur de *L'heureuse famille* (connu aussi sous le titre de *Le retour au logis ou la réconciliation*), de *L'enfant chéri*, de *Les délices maternelles*, *Les baisers maternels*, ou le Chardin de *La Bénédicité*.

Ces représentations fleurissent, en créant une forte ambiguïté quant à l'interprétation de l'idéologie qu'elles sous-entendent, à côté de celles des plaisirs dont on pourrait jouir hors du foyer domestique. Bien que Hymène, le dieu du mariage, jouisse d'une popularité nouvelle et rejoigne toujours plus Vénus et Cupidon (« Hymen, the god of marriage, enjoyed a new popularity and increasingly joined Venus and Cupid in pictorial representations », comme l'a écrit Carol Duncan⁹⁸⁰), il n'en reste pas moins que ceux-ci ne voient jamais tomber leur culte, ni leurs adorateurs abandonner leurs autels. Une forte ambivalence demeure dans la représentation de la famille et de ce qui la menace, l'adultère. La promotion du foyer familial comme cellule de base de la société est un des piliers de la société bourgeoise et s'oppose à la débauche attribuée aux classes aristocratiques.

Si, ainsi que nous l'avons déjà vu, la représentation littéraire des relations amoureuses trahit une certaine ambiguïté vis-à-vis de ce modèle et semble parfois afficher sous une lumière

⁹⁷⁸ Carol DUNCAN, « Happy Mothers, and other New Ideas in French Art », *Art Bulletin*, 55 (1973), p. 570-583, p. 570-571.

⁹⁷⁹ Jacques THUILLIER, *Fragonard*, Genève : Skira, 1987.

⁹⁸⁰ Carol DUNCAN, *op. cit.*, p. 578.

positive les forces qui s'y opposent, tel l'amour passion qui mène à l'adultère, celle des relations parentales est beaucoup plus tranchée et pose d'un côté les pères exemplaires qui savent jouir du bonheur familial et de l'autre les libertins débauchés qui n'arrivent jamais à atteindre aucune sorte de plaisir, car leur désir ne se contente jamais.

Dolbreuse, qui a connu la vie de débauche avant de pouvoir revenir repentí dans les bras d'Ermance, peint des plus belles couleurs le bonheur d'être père, lors la naissance de sa fille :

O qui jamais a bien senti tout le bonheur d'être père, tout le charme de tenir dans ses bras, de baigner, pour la première fois, des larmes de la tendresse et de la joie, le plus doux présent qu'on puisse recevoir d'une épouse, le fruit des plus vifs transports, et de partager, avec une mère passionnée, tout l'amour qu'on prodigue à ce nouvel être. C'est alors qu'on s'étonne de se trouver une nouvelle faculté d'aimer, et qu'on se plaît à la répandre sur un autre soi-même la plénitude des nouveaux sentimens qu'il inspire.⁹⁸¹

À l'opposé de ce bonheur, on trouve la culpabilité de Mr B. en présence de Miss Goodwin, que Pamela relève. Dans le contexte de ses réflexions sur les différents comportements à tenir dans les situations de la vie, Richardson n'a pas manqué de s'interroger sur la paternité et de traduire ses réflexions dans des exemples insérés dans les histoires édifiantes.

Mr B. occupe une place particulière parmi les figures masculines richardsoniennes. L'écrivain déclare en effet dans la préface de *Clarissa* qu'il tient à démentir l'opinion répandue selon laquelle un libertin repentí ferait le meilleur des maris. À l'aune de cette phrase, comment interpréter le personnage de Mr B. ?

Il n'est pas un libertin endurci comme Lovelace, car, à la différence de celui-ci, il n'a pas un passé de corrupteur ni peut se vanter d'avoir consacré une hécatombe à sa vengeance (ce que déclare Lovelace lorsqu'il explique à Belford son entrée dans la carrière du libertinage, due à une première déception amoureuse). Il n'est pas par contre exempt d'un certain goût pour les intrigues amoureuses, comme son histoire avec la Comtesse le révèle et, de plus, il est orgueilleux et fier.

Pamela semble toutefois l'avoir converti, ce que Clarissa n'arrivera pas à faire avec Lovelace.

⁹⁸¹ Joseph-Marie LOAISEL DE TREOGATE, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le Sentiment & par la raison, Histoire philosophique*, Amsterdam et Paris : Bélin, 1783, vol. II, p. 131.

Il peut en être déduit qu'il représente un libertin modéré, pour ainsi dire. Son rapport à la paternité est compromis par cette partie de son passé dont le souvenir il s'efforce de surmonter depuis son amour avoué pour Pamela. En effet, Billy n'est pas le premier enfant de Mr B.

Miss Goodwin, née d'un premier amour et qui le croit son oncle, est le témoignage vivant de la jeunesse dissipée du jeune homme. Pamela réussira à convaincre Mr B. à la prendre avec eux, à la fin du roman.

La scène de la rencontre où la jeune fille demande de pouvoir vivre avec sa « tante » montre la difficile condition où Mr B. se trouve, mais témoigne aussi sa bonne conscience et la vérité de sa réforme. Pamela, qui la raconte dans sa lettre à Miss Darnford, s'en réjouit et veut en garder dans sa mémoire le souvenir, car elle ouvre la voie au témoignage de la réelle réforme de Mr B. On y voit celui-ci craintif d'exprimer ses sentiments, de peur d'être reconnu comme étant plus que l'oncle de la charmante enfant. Pamela ne peut s'empêcher de réfléchir à la gêne que cause une faute secrète et de rendre manifeste son attitude compatissante à l'égard de son mari.

Suite à l'attitude apparemment incertaine de celui-ci, la petite fille trouve le courage de lui exprimer son amour et demande de pouvoir vivre avec le couple, car elle aime bien Pamela depuis qu'elles se sont rencontrées. La sortie spontanée de l'enfant, que Pamela apprécie comme un signe de bon cœur et d'ouverture, met Mr B. dans l'embarras :

Mr. B. observed, with no small satisfaction, the child's behaviour, which is very pretty; and appeared as fond of her, as if he had been *more* than her *uncle*, and yet seemed under some restraint, lest it should be taken, that he *was* more. Such power has secret guilt, poor gentleman! to lessen and restrain a pleasure, that would, in a happier light, have been so laudable to have manifested!

I am going to let you into a charming scene, resulting from this perplexity of the dear gentleman. A scene that has afforded me high delight ever since; and always will, when I think of it.

The child was very fond of her uncle, and told him she loved him dearly, and always would love and honour him, for giving her such a good aunt. « You talked, Madam, » said she, « when I saw you before, that I should come and live with you—Will you let me, Madam? Indeed I will be very good, and do every thing you bid me, and mind my book, and my needle; indeed I will. »

« Ask your uncle, my dear, » said I; « I should like your pretty company of all things. »

She went to Mr. B. and said, « Shall I, Sir, go and live with my aunt?--Pray let me, when you come from London again. »⁹⁸²

Cet épanchement sentimental de la part de la jeune enfant tourne bientôt dans une scène de pathétique attendrissant, lorsque la petite, afin de convaincre son “oncle”, se déclare orpheline et émeut par cette déclaration les deux jeunes gens (on se souviendra que les mêmes mots prononcés par Clarissa avaient ému jusqu’aux larmes le dur Lovelace).

Ici comme ailleurs, Mr B. détourne le discours afin de cacher son émotion et s’empêcher de pleurer, tandis que Pamela, qui cède à la douceur des pleurs, se tourne vers une fenêtre pour cacher les siens et faire en sorte que le secret de Mr B. reste tel.

I was much pleased with the dear child’s earnestness; and permitted her to have her full argument with her beloved uncle; but was much moved, and he himself was under some concern, when she said, « But you should, in pity, let me live with you, Sir, for I have no papa, nor mamma neither: they are so far off!--But I will love you both as if you were my own papa and mamma; so, dear now, my good uncle, promise the poor girl that has never a papa nor mamma! »

I withdrew to the door: « It will rain, I believe, » said I, and looked up. And, indeed, I had almost a shower in my eye: and had I kept my place, could not have refrained shewing how much I was affected.

Mr. B., as I said, was a little moved; but for fear the young gentlewoman should take notice of it—« How! my dear, » said he, « no papa and mamma!--Did they not send you a pretty black boy to wait upon you, a while ago? Have you forgot that? »⁹⁸³

Richardson fournit au lecteur le commentaire et la clé de lecture de cette scène larmoyante, sous la forme d’une réflexion de Mr B.

Les deux époux sont partis de l’école et le jeune homme expose son ressenti lors de cette occasion. Il comprend sa faute et a honte de lui-même, craignant aussi le mépris de Pamela, qui, innocente, connaît son secret.

Le thème du repentir masculin déclenché par l’attitude féminine réapparaît ici comme ailleurs. La posture maternelle de Pamela entraîne la prise de conscience de son mari, qui se révèle être réellement changé. La vertu de la jeune fille a été, ainsi que le titre l’annonçait, récompensée :

⁹⁸² Samuel RICHARDSON, *Pamela*, Everyman’s, vol. II, p. 219.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 220.

In this manner the little prattler diverted herself. And as we returned from them, the scene I hinted at, opened as follows:

Mr. B. was pleased to say, « What a poor figure does the proudest man make, my dear Pamela, under the sense of a concealed guilt, in company of the innocent who know it, and even of those who do not!--Since the casual expression of a baby shall overwhelm him with shame, and make him unable to look up without confusion. I blushed for myself, » continued he, « to see how you were affected for me, and yet withdrew, to avoid reproaching me so much as with a look. Surely, Pamela, I must then make a most contemptible appearance in your eye! Did you not disdain me at that moment? »⁹⁸⁴

Le discours que Richardson promeut se rapproche de celui de Rousseau dans l'*Émile* : les pères seront des bons pères, lorsque les femmes sauront les rendre tels. Encore une fois, la responsabilité des comportements masculins retombe sur les épaules des femmes !

8.2 Larmes paternelles

Les larmes expriment la douleur, mais elles sont aussi une demande, un moyen rhétorique de persuasion, et de persuasion extrêmement efficace. Le dix-septième siècle religieux le savait et les rhéteurs anciens ne l'ignoraient pas : la capacité d'émouvoir l'auditoire est ce qui fait le pouvoir du bon avocat. Nous avons vu comment les hommes ont su s'approprier cette technique persuasive jadis apanage des femmes et parfois l'exploiter dans des visées séductrices. Nous allons voir maintenant comment les larmes commencent à paraître sur les physionomies autrefois sévères des pères de famille et dessinent un nouveau type de l'autorité paternelle et, par conséquent, l'effondrement du modèle précédent.

8.2.1 La force paternelle

La force paternelle est le titre que Rousseau avait choisi pour la sixième des estampes insérées dans l'édition Rey de 1761 de son roman (fig. 32).

L'intérêt que l'écrivain avait montré pour ces illustrations est connu.

Rousseau n'avait pas apprécié l'exécution que de ses sujets d'estampes avait donné Moreau le Jeune en 1764 et s'en était plaint avec le peintre. La description méticuleuse des scènes de la part de Rousseau indique l'intérêt qu'il mettait à ces illustrations, pensées pour ponctuer le texte et pour mettre en évidence les moments cruciaux de la narration.

⁹⁸⁴ Samuel RICHARDSON, *Pamela*, Everyman's, vol. II, p. 220-221.

On a parlé de « rêve pictural »⁹⁸⁵ discutant de l'attitude de Rousseau vis-à-vis de ces images et des rapports entre elles et son texte.

En effet, comme les sujets d'estampes le montrent, Rousseau a dirigé la main des peintres et des imprimeurs et fait valoir son autorité d'auteur sur l'exécution des dessins : les scènes étaient dans son esprit et lorsque le travail ne correspond pas à cette idée, le citoyen le critique âprement. Quels est donc le rôle à attribuer à ces images dans la lecture du roman ? Ont-elles une valeur herméneutique autonome ou peuvent-elles apporter un sens nouveau au texte ?

Nous avons déjà discuté ailleurs le sens du mot tableau et la poétique sentimentale qui tend à dépasser les frontières entre les formes de langages et à enrichir le sens des uns avec les apports des autres. Il peut être affirmé que le rapport entre les textes et leurs illustrations se situe dans le contexte de ces nouveaux dispositifs diégétiques et mimétiques et que la tension dynamique qui le parcourt et qui l'anime tend à la visualisation de l'écriture.

Visualisation qui s'accompagne d'une tendance à symboliser et rendre emblématiques les scènes en question : Philippe Stewart a relevé l'abondance de termes abstraits dans les légendes rousseauistes qui accompagnent les gravures et en constituent le titre.⁹⁸⁶

Il peut s'en conclure, avec Christophe Martin, que « Le dilemme du roman illustré au dix-huitième siècle est peut-être cette oscillation contradictoire entre la tentative de visualiser les scènes singulières d'une fiction, et la tentation (souvent plus forte) de les rendre emblématiques ».⁹⁸⁷

Parmi les gravures définies par des mots abstraits, celle intitulée « La force paternelle » a retenu notre attention, car elle traduit en images une des scènes où le pathétique masculin rejoint le comble de sa puissance dans *Julie* : celle du dialogue entre la protagoniste et le baron d'Étanges, lorsque celui-ci veut obliger sa fille d'épouser Wolmar et renoncer à Saint-Preux.

L'illustration reproduit l'endroit du texte où le baron, ayant compris qu'il n'arriverait pas à gagner le cœur de Julie par la violence, décide d'exercer une autre forme d'autorité, moins

⁹⁸⁵ Elisabeth LAVEZZI, « Un rêve pictural : l'illustration de *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* », *Francofonia*, n. 24, printemps 1993, p. 53-76.

⁹⁸⁶ Philippe STEWART, « *Julie* et ses légendes », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 260 (1989), p. 257-278.

⁹⁸⁷ Christophe MARTIN, « *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris : Peeters, 2005, p. 37.

brutale mais beaucoup plus persuasive : celle qui s'exerce par les larmes. La puissance psychagogue du pathétique, nous l'avons déjà vu, avait été mise en évidence depuis longtemps : Quintilien en chantait les louanges dans son traité sur l'oratoire et les prédicateurs du siècle précédents en avaient exploité les ressources. Le baron d'Étanges fait de même.

La scène est à mettre en relation avec le colloque précédent entre Julie et son père, qui s'était conclu lui aussi dans les larmes, mais qui avait présenté le baron sous une lumière beaucoup moins tendre.

La protagoniste raconte dans une lettre à Claire cette scène.

Julie, qui est décrite comme une fille timide et craintive, ose répondre à son père pour défendre Saint-Preux, que le baron considère (comme le faisait Voltaire...) un vil suborneur, un séducteur sans morale et sans honneur. Le baron, représentant d'une conception de la paternité autoritaire et militaire, ressent cette réponse comme une insulte et un reproche et s'élance, dans un mouvement de colère, sur la pauvre Julie, qui subit une série de coups, bien que sa mère se soit interposée entre elle et le baron furieux :

Je ne sais, ma chère, où je trouvai tant de hardiesse et quel moment d'égarement me fit oublier ainsi le devoir et la modestie ; mais si j'osai sortir un instant d'un silence respectueux, j'en portai, comme tu vas voir, assés rudement la peine. Au nom du Ciel, lui dis-je, daignez vous apaiser ; jamais un homme digne de tant d'injures ne sera dangereux pour moi. A l'instant mon pere, qui crut sentir un reproche à travers ses mots et dont la fureur n'attendoit qu'un prétexte, s'élança sur ta pauvre amie : pour la première fois de ma vie, je reçus un soufflet qui ne fut pas le seul, et se livrant à son transport avec une violence égale à celle qu'il lui avoit coûtée, il me maltraita sans ménagement, quoique ma mere se fut jettée entre nous deux, m'eut couverte de son corps, et eut reçu quelques-uns des coups qui m'étoient portés.

C'est à ce point que Julie, sous la tempête des coups et pour se protéger, tombe et donne de la tête contre le pied de la table, commençant à saigner : « En reculant pour les éviter je fis un faux pas, je tombai, et mon visage alla donner contre le pied d'une table qui me fit saigner ».

À la vue du sang de sa fille, et craignant un dommage bien plus grave qu'un saignement du nez, le baron revient de sa colère : « Ici finit le triomphe de la colere et commença celui de la nature. Ma chute, mon sang, mes larmes, celles de ma mère l'émurent ».⁹⁸⁸

⁹⁸⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964, p. 174-175.

La nature prend la place de la colère et le baron redevient un père tendre, revenant de la brutalité qu'il avait montrée auparavant. L'éclat de fureur est suivi par le repentir et l'immédiate prise de conscience du baron de l'excès de violence auquel il s'est laissé emporter. La nature reprend ses droits et le baron revient vers un comportement qui est plus en ligne avec l'idée rousseauiste de la paternité.

Dans la scène représentée dans la gravure, en revanche, est Julie qui cède à la voix de la nature, que le baron sait faire jouer habilement. Il a compris que la décision de Julie est inébranlable et surtout qu'il n'arrivera pas à la persuader en utilisant de son autorité (« Il vit que j'avois pris mon parti et qu'il ne gagnerait rien sur moi par autorité. Un instant je me crus délivrée de ses persécutions, écrit Julie à Claire »⁹⁸⁹), surtout d'une autorité fondée sur la force brute dont il a déjà fait preuve.

Ce sera un autre type de force qu'il faudra employer pour convaincre Julie à accepter la volonté paternelle et abdiquer la sienne. Voici ce que Rousseau appelle la « force paternelle ».

C'est toujours Julie qui écrit à Claire et qui expose les effets de la posture pathétique de son père sur son âme. Il est à noter que cette scène décide du destin des deux amants et de l'orientation du roman. Comme déjà vis-à-vis de Saint-Preux en larmes à son chevet, Julie est émue au point de révoquer toute décision précédente et de céder à la demande véhiculée par les larmes :

Mais que devins-je quand tout à coup je vis à mes pieds le plus sévère des pères attendri et fondant en larmes ? sans me permettre de me lever il me serroit les genoux, et fixant ses yeux mouillés sur les miens, il me dit d'une voix touchante que j'entens encore au dedans de moi : Ma fille ! respecte les cheveux blancs de ton malheureux père ; ne le fais pas descendre avec douleur au tombeau, comme celle qui te porta dans son sein. Veux-tu donner la mort à toute ta famille ? concevez mon saisissement. Cette attitude, ce ton, ce geste, ce discours, cette affreuse idée me bouleversèrent au point que je me laissai aller demi-morte entre ses bras, et ce ne fut qu'après bien des sanglots dont j'étois oppressée, que je puis lui répondre d'une voix altérée et foible : O mon père ! j'avois des armes contre vos menaces, je n'en ai pas contre vos pleurs. C'est vous qui ferez mourir votre fille.⁹⁹⁰

Les larmes du baron d'Étanges atteignent le but que la violence n'avait pas pu toucher et annulent la volonté de Julie. Celle-ci, qui avait été émue par l'attitude souffrante de Saint-Preux à son chevet et n'avait pas pu résister à cette marque de tendresse et revenir par

⁹⁸⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 348-349.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 348-349.

conséquent sur ses pas, ne peut opposer aucune résistance à la posture pleurante et suppliante du baron. Tout le danger de la rhétorique des larmes se manifeste ici, car Julie est obligée par cette nouvelle forme d'autorité que sont les larmes paternelles (le titre de force trouve dans ce sens son explication) d'abandonner tous ses projets et de céder à ceux que son père a formé, à son insu, pour elle. Le sujet préparé par Rousseau pour cette scène confirme notre interprétation en soulignant la résignation de Julie : elle se trouve dans la contrainte de devoir obéir à la volonté de son père. Les larmes ne persuadent pas, elles obligent. Julie se laisse aller sur son fauteuil avec un « certain air de lassitude », écrit Rousseau.

La force paternelle poursuit son but et l'obtient par épuisement :

La Scène se passe dans la chambre du Baron d'Étange, père de Julie. Julie est assise, et près de sa chaise est un fauteuil vuide : son père qui l'occupoit est à genoux devant elle, lui serrant les mains, versant des larmes, et dans une attitude suppliante et pathétique. Le trouble, l'agitation, la douleur sont dans les yeux de Julie. On voit, à un certain air de lassitude, qu'elle a fait tous ses efforts pour relever son père ou se dégager ; mais n'en pouvant venir à bout, elle laisse pancher sa tête sur le dos de sa chaise, comme une personne prête à se trouver encore mal sur les bras de son père. Le Baron doit avoir une physionomie vénérable, une chevelure blanche, le port militaire et, quoique suppliant, quelque chose de noble et de fier dans le maintien.⁹⁹¹

Le baron d'Étanges était décidé de vaincre depuis le début et il a su trouver le moyen le plus approprié pour toucher le cœur de sa fille. Les mots qui terminent son discours à Julie montrent la fermeté des propos du vieux militaire et le code qui les régit : « s'il n'étoit question pour l'un des deux que d'immoler son bonheur à l'autre, ma tendresse vous disputerait un si doux sacrifice ; mais mon enfant, l'honneur a parlé et dans le sang dont tu sors, c'est toujours lui qui décide ».⁹⁹²

Rousseau montre une singulière admiration pour le pouvoir du pathétique masculin. La scène décrite ci-dessus peut être rapprochée de la deuxième estampe, *L'héroïsme de la valeur* (fig. 33). Nous y voyons Milord Edouard dans la même posture que le baron d'Étanges et Saint-Preux dans la même attitude de confusion et inquiétude que Julie.

Ici comme dans la gravure précédente, la hiérarchie est complètement retournée par les rapports des corps dans l'espace : le baron et Milord, qui dans la société occupent des

⁹⁹¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Sujets d'estampes*, in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964, p. 765-766.

⁹⁹² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Julie ou la Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 350.

places hiérarchiquement supérieures à celle de Julie (une jeune femme) et de Saint-Preux (un roturier), s'agenouillent face à leurs inférieurs pour en obtenir quelque chose, le consentement au mariage avec Wolmar dans la première scène, le pardon de Saint-Preux dans la seconde.

Rousseau tient à remarquer que, même si la posture est humble, rien dans le visage des deux hommes ne relève de la timidité, ni de l'humiliation ou de la honte. Au contraire, ils doivent montrer « quelque chose de fier dans le maintien » :

Le lieu de la Scène est une chambre fort simple. Cinq personnages remplissent l'Estampe. Milord Edouard sans épée, et appuyé sur une canne, se met à genoux devant l'Ami, qui est assis à côté d'une table sur laquelle sont son épée et son chapeau, avec un livre plus près de lui. La posture humble de l'Anglois ne doit rien avoir de honteux ni de timide ; au contraire, il regne sur son visage une fierté sans arrogance, une hauteur de courage ; non pour braver celui devant lequel il s'humilie, mais à cause de l'honneur qu'il se rend à lui-même de faire une belle action par un motif de justice et non de crainte. L'Ami, surpris, troublé de voir l'Anglois à ses pieds, cherche à le relever avec beaucoup d'inquiétude et un air très confus. Les trois Spectateurs, tous en épée, marquent l'étonnement et l'admiration, chacun par une attitude différente.⁹⁹³

Cette deuxième description nous offre la clé de lecture de l'usage rousseauiste du pathétique masculin et de la nouvelle dignité que celui a désormais acquise. Milord Edouard rend « un honneur à soi-même » dans l'acte de reconnaître ce que la justice lui impose, c'est-à-dire d'avoir offensé l'Ami, comme l'auteur nomme Saint-Preux avant que Claire ne lui donne ce nom. La confusion de celui-ci signale le pouvoir émotionnel du pathétique et la force exercée par celui-ci et par le geste de l'agenouillement. « L'esprit de ce sujet est que le personnage qui est à genoux imprime du respect aux autres, et qu'ils semblent tous à genoux devant lui », conclut Rousseau dans ce sujet.

Jauss, dans sa belle relecture du roman de Rousseau et du Werther de Goethe, retrouve dans cette scène le triomphe de la sensibilité :

La parole autoritaire du père expulse Julie de la sphère des affinités sensibles dans laquelle elle croyait vivre au sein de sa famille [...]

Quand finalement elle donne son consentement, sa propre soumission—en cela consiste l'invention la plus personnelle de Rousseau—est précédée de la soumission de l'autre. Ce père autoritaire qui se laisse entraîner dans sa colère à corriger sa fille sans ménagement, de telle sorte que sa mère doit intervenir, confesse après coup la honte d'une telle action, non pas en paroles, mais attirant sa fille sur ses genoux, en la caressant et en mêlant ses larmes aux siennes (I,LXIII). Ici finit le triomphe de

⁹⁹³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Sujets d'estampes*, op. cit., p. 763.

la colère et commença celui de la nature— ce qui commence ici, c'est le triomphe de la sensibilité, qui, comme Rousseau le sous-entend, est capable de transformer toutes les positions sociales : le père s'adresse au cœur de sa fille pour obtenir son accord [...] en vue de rétablir l'entente naturelle de la famille qui doit apparaître sous une nouvelle forme : celle de la communauté des belles âmes.⁹⁹⁴

La force paternelle ne réside donc plus dans une autorité exercée avec despotisme et violence, mais dans la capacité persuasive des émotions et des sentiments, dont l'expression privilégiée reste celle larmoyante, non exempte d'un mélange avec la gestuelle de la prière.

8.2.2 *La force paternelle dans Le ultime lettere di Jacopo Ortis*

Julie n'arrive jamais à avouer au baron son père ses vrais sentiments : la communication entre le père et la fille est toujours gouvernée par la crainte que celle-ci éprouve pour le vieux militaire. Foscolo, dans son roman que, ainsi que nous l'avons vu, se pose dans la lignée de *Julie* et de *Werther*, crée une figure paternelle plus tendre et empathique que le baron d'Étanges. Il aime sa fille d'un amour tendre et sans réserve (la mère ayant abandonné le foyer ne pouvant pas supporter l'idée du mariage de sa fille avec l'époux que son père a choisi pour elle, ils habitent, avec la petite sœur de Teresa, Isabellina, tout seuls avec leurs serviteurs) et partage les idéaux républicains de Jacopo, proscrit de sa région pour les avoir trop manifestement professés. Sur l'arrière-plan de la grande confiance entre Teresa et son père, celle-ci cède et lui avoue son amour pour Jacopo, qui la chagrine du fait qu'elle est déjà promise par son père à Odoardo, un bourgeois que les gouvernants autrichiens regardent d'un bon œil et qui pourra la sauver des conséquences des sympathies républicaines de son père.

La scène se déroule dans les larmes :

*Pregò Teresa perché suonasse, e le porse l'arpa egli stesso. Mentr'ella incominciava, entrò suo padre e le s'assise da canto. Jacopo pareva inondato da una dolce mestizia e il suo aspetto si andava rianimando ; ma a poco a poco chinò la testa, e ricadde in una malinconia più compassionevole di prima. Teresa lo sogguardava, e sforzavasi di reprimere il pianto : Jacopo se n'avvide, nè potendosi contenere s'alzò e partì. Il padre intenerito si voltò a Teresa dicendole : O figlia mia, vuoi dunque tu precipitare teco noi tutti ? a queste parole le sgorgarono d'improvviso le lagrime ; si gittò fra le braccia di suo padre, e gli confessò.*⁹⁹⁵

⁹⁹⁴ Hans Robert JAUSS, « *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et le *Werther* de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'idéalisme allemand », in *Id.*, *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Française par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988, p. 276-353, p. 332.

⁹⁹⁵ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 73. L'italique est dans le texte. *Le proscrit*, vol. II, p. 8 : il supplia Thérèse de jouer de la harpe, et lui présenta lui-même l'instrument. Son père entre lorsqu'elle commençait, et s'assit

Le père de Teresa, détenteur d'une autorité moins despotique que celle du vieux baron d'Étanges, moins chargé des préjugés de la noblesse que celui-ci, comprend la situation de sa fille et la pleure, cependant il restera ferme dans son intention de lui imposer le mariage qu'il a décidé.

Déchiré entre ses sentiments à l'égard du jeune couple d'amoureux et la nécessité sociale de mettre sa famille à l'abri des persécutions politiques dont elle court le danger, Monsieur T*** rappelle de près Monsieur d'Orbesseux dans le drame diderotien.

La scène entre Jacopo et le père de Teresa, lors de la maladie du premier, située deux mois après la scène précédente dans la chronologie interne au récit confirme cette impression. Monsieur T*** s'est rendu voir Jacopo à son chevet et lui demander de partir, afin de rendre la tranquillité à sa fille.

La prise de distance par rapport au modèle rousseauiste est remarquable. Jacopo, comme Saint-Preux, est trop pauvre pour pouvoir épouser Teresa, mais Monsieur T***, à la différence du Baron d'Étanges, n'est pas un homme à préjugés.

Nous apprenons qu'il a été républicain comme Jacopo et c'est précisément pourquoi Teresa doit épouser Odoardo, dont la famille, riche et puissante, pourra protéger la jeune fille et les siens des persécutions politiques qui ravagent alors l'Italie. La dimension politique s'entremêle étroitement à celle sentimentale et amoureuse, dans le roman foscolien.

Foscolo déclare ses opinions sur le roman rousseauiste dans la *Notizia bibliografica*, écrit précieux pour comprendre les profondeurs de l'écriture de la voix propre de l'auteur, même si, ainsi que Antonino Sole le remarque,⁹⁹⁶ cette notice a été rédigée dans un moment particulier de la biographie de l'écrivain : Foscolo l'écrivait lors de son exil suisse et il avait à cœur de montrer ses sentiments antinapoléoniens.

Ce qui toutefois n'empêche pas que la théorie du roman qu'il y expose et qui avait déjà été ébauchée dans des écrits précédents (*Frammento sui romanzi*, in *Saggio d'un gazzettino del*

auprès d'elle. Jacopo paraissait plongé dans une tristesse délicate, et ses traits abattus semblaient se ranimer ; mais peu-à-peu il baissa la tête, et retomba dans une mélancolie plus touchante encore qu'auparavant. Thérèse le regardait à la dérobée, et s'efforçait de retenir ses larmes. Jacopo s'en aperçut, et n'étant plus maître de lui-même, il se leva et sortit. M. T*** lui-même ne put résister à son attendrissement ; il se retourna vers Thérèse, et lui dit : *O ma fille, dans quel abîme de maux veux-tu donc te précipiter !* À ces mots ses pleurs se firent passage et coulèrent avec abondance ; elle se jeta dans les bras de son père, et lui avoua...

⁹⁹⁶ Antonino SOLE, « La sublimità malinconica di Jacopo Ortis », in *La Rassegna della letteratura italiana*, 1984, I-II, p. 52-79, p. 54.

bel mondo et dans *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, comme Sole le rappelle) soit d'une extrême modernité dans le cadre de la littérature italienne de l'époque et manifeste l'envergure européenne de l'œuvre de l'écrivain. Foscolo associe ici *Julie* à son livre (et à *Werther*), car tous les trois ont cherché à dépeindre les passions sans se servir d'aventures extraordinaires et du merveilleux pour éveiller l'attention des lecteurs.

L'erreur de Rousseau, à part celle de laisser sa divine Julie « contaminare dalle braccia » d'un misérable « animale umano »⁹⁹⁷ tel qu'il voit Saint-Preux, a été de peindre les passions avec des tons excessivement recherchés et riches en rhétorique, ce qui crée une contradiction avec la condition supposée simple de ses personnages, d'où ce « romanzesco incredibile »⁹⁹⁸ qui a nui au roman.

Rousseau a tout de même le mérite, d'après Foscolo, d'avoir le premier voulu faire un roman des seules passions humaines. Il est vrai que comparée avec la riche magnificence du roman rousseauistes, la franche simplicité de *Werther* et *Ortis* serait humilié.⁹⁹⁹

Sa critique du roman de Rousseau est très lucide et se concentre beaucoup sur les aspects négatifs de Saint-Preux :

carattere dispregevole ; giovine altero a parole, e servile a fatti ; spirituale e platonico in fantasia, ed epicureo fino alla crapola ed al postribolo ; che non ha ingegno se non per raffinare de' paradossi in proprio favore ; non ha dialettica che per circuire di sofismi la misera vergine ; non ha eloquenza che per sedurla ; non ha coscienza che inorgogliersi della sua immaginaria virtù e adonestare per essa le libidini e il tradimento.¹⁰⁰⁰

Jacopo se montre, dans sa conversation avec le père de Teresa, très loin du caractère de Saint-Preux. Se rendant compte de sa position sociale, il refuse même l'idée du mariage avec la jeune fille et s'explique avec Monsieur T*** dans ces termes :

No, lo interrompe, esule, povero, oscuro a tutti i mortali, mi vorrei sotterrare vivo anziché domandarvi vostra figlia in isposa. Sono sfortunato, non però vile. — Nè i miei figliuoli dovranno riconoscere mai la loro fortuna dalla ricchezza della loro madre. Vostra figlia è ricca e promessa.— Dunque ?

⁹⁹⁷ Ugo FOSCOLO, *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV*, in *Opere II*, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 161.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 161.

⁹⁹⁹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁰⁰⁰ FOSCOLO Ugo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 160.

rispose il signore T***. — Jacopo non fiatò. Alzò gli occhi al cielo, e dopo molta ora : O Teresa, esclamò, sarai a ogni modo infelice.¹⁰⁰¹

Dans ces quelques lignes se condense l'essence tragique du roman. Le choix auquel Jacopo est obligé et qui va faire son malheur et celui de la femme qu'il aime, se décide ici.

Le pathétisme de la scène n'est qu'augmenté par l'amabilité du père de Teresa, grand ami du protagoniste du roman qui s'élève à un rôle presque paternel avec lui. Le choix du jeune homme, conscient de sa situation d'infortune et de détresse, fait appel à son sens de l'honneur, à toute son éthique et s'inscrit dans la démarche diégétique qui le rapproche du livre de Job, que nous avons déjà vue. Jacopo se doit (et doit au lecteur) de choisir en restant cohérent à ses principes de justice et de loyauté envers Teresa, mais aussi envers son père. Le pathétique ici s'inscrit véritablement dans la lignée à la fois du tragique et du sentimental, car il fait appel à la fois à la destinée (cruelle) du héros et à son sens éthique, à son cœur.

À confirmer sa relation avec la tragédie (il faut se rappeler que Foscolo a toujours manifesté une énorme admiration pour Vittorio Alfieri) la posture du jeune homme est celle que Barthes appelle « tenebroso » racinien.¹⁰⁰²

Barthes définit ainsi la proxémique de cette figure pathétique chez Racine :

L'état parfait du tenebroso racinien, ce sont des yeux en larmes et levés vers le ciel. C'est là un geste qui a été souvent traité par les peintres, comme symbole de l'innocence martyrisée. Dans Racine, il est sans doute cela, mais il résume surtout un sens personnel de la substance : non seulement la lumière s'y purifie d'eau, perd de son éclat, s'étale, devient nappe heureuse, mais le mouvement ascensionnel lui-même indique peut-être moins une sublimation qu'un souvenir, celui de la terre, de l'obscurité dont ses yeux sont partis.¹⁰⁰³

Rien n'est plus vrai dans le geste de Jacopo. Ses yeux levés au ciel n'indiquent pas autant l'espoir dans le secours de celui-ci que la nostalgie de la terre, des moments qu'il a passés avec Teresa, de son amour pour elle et de l'amour de la jeune fille pour lui.

¹⁰⁰¹ Ugo FOSCOLO, *op. cit.*, p. 73. *Le proscrit*, *op. cit.*, p. 17 : Non, s'écria-t-il, exilé, pauvre, sans éclat dans le monde, j'aimerais mieux m'enterrer vivant que de demander votre fille pour épouse ; je suis infortuné, mais non pas vil ; je n'établirai jamais ma fortune sur la dote de ma femme. Votre fille est riche, elle est promise ». — Ainsi donc, reprit M. T***... Jacopo ne répondit rien, mais il leva les yeux vers le ciel, et après un long silence : « O Thérèse ! s'écria-t-il, sois donc malheureuse ! »

¹⁰⁰² Roland BARTHES, *Sur Racine*, Paris : Seuil, 1963 (1^{ère} éd. Club français du livre, 1960).

¹⁰⁰³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 33.

Dans l'acte de la renonce, Jacopo paraît revoir, levant les yeux au ciel, tout le passé que le lecteur connaît et dont le souvenir nostalgique et ardent le conduira à la mort.

La douceur du père de Teresa ne fait qu'exacerber la douloureuse décision du jeune homme et crée un dispositif narratif où le pathétique est partagé entre les deux hommes : aux yeux levés de Jacopo correspond la prière du père qui en appelle à la pitié du jeune homme et à son amitié pour lui et son amour pour Teresa. Son regard aussi s'adresse vers le passé, avant de demander à Jacopo de sacrifier sa passion à la paix de ses amis. La communion qu'il établit avec Jacopo est beaucoup plus efficace que tout autre argument n'aurait pu l'être :

Forse avreste trovato in altri un padre severo : ma io ! — sono stato anch'io sventurato ; ho provato le passioni, pur troppo ! e ne provo—e ho imparato a compiangerele, perché sento io pure il bisogno d'essere compatito. [...] Or abbiate pietà di me, e della vostra gioventù, e della fama di Teresa. La sua beltà e la sua salute vanno languendo ; le sue viscere si struggono nel silenzio, e per voi. Io vi scongiuro in nome di Teresa, partite, sacrificate la vostra passione alla sua quiete ; e non vogliate che io sia l'amico insieme e il marito e il padre più misero che sia mai nato.¹⁰⁰⁴

En effet Jacopo en est attendri. Aux larmes que Monsieur T*** retient pendant son discours fait pendant le silence immobile de Jacopo, qui ne pleure plus, car désormais sa décision est prise : « — *Jacopo pareva intenerito, nè gli cadde lagrima dagli occhi, nè rispose parola ; benché il signore di T*** a mezzo il discorso si rattenesse a stento dal piangere : e restò a canto al letto di Jacopo sino a notte tardissima : ma nè l'uno nè l'altro aprirono più bocca se non quando si dissero addio* ». ¹⁰⁰⁵

La force paternelle s'exprime ici par ce silence comble de pleurs qui demande sans plus de mots un sacrifice aux deux amoureux. Tersa l'écrit à Jacopo dans la dernière lettre qu'il est permis de lui envoyer avant son mariage :

Ecco le poche parole scritte da Teresa : « Abbiate rispetto alla vostra vita ; ve ne scongiuro per le nostre disgrazie. Non siamo noi due soli infelici. Avrete il mio ritratto quando potrò. Mio padre

¹⁰⁰⁴ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 76. *Le proscrit*, p. 18-19 : Vous avez peut-être craint de trouver en moi un père inexorable ; mais, hélas ! j'ai moi-même été trop malheureux ; j'ai connu les passions, je sais compatir à leur faiblesse : ayez pitié de moi, de votre jeunesse, de la réputation de Thérèse. Sa beauté, sa santé même sont languissantes ; son ame est plongée dans la douleur, et vous seul en êtes la cause. Je vous en conjure, au nom de Thérèse, partez. Sacrifiez votre amour à son bonheur ; et ne me rendez pas le plus malheureux des pères ».

¹⁰⁰⁵ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 76. *Le proscrit*, p. 19 : Jacopo parut attendri ; mais il ne répondit rien.— Son mal s'aggrava, et les jours suivants il fut saisi d'une fièvre ardente.

piange con me ; e non gli rincresce ch'io risponda al biglietto che mi ha ricapitato da parte vostra ; pur con le sue lagrime a me pare che tacitamente mi proibisca di scrivervi d'ora innanzi— ed io piangendo lo prometto ; e vi scrivo, forse per l'ultima volta, piangendo— perché io non potrò più confessare d'amarvi fuorché a Dio solo ».¹⁰⁰⁶

Ces nouvelles figures de pères, qui pleurent avec leurs enfants même lorsqu'ils sont en plein exercice de leur autorité, sanctionnent une nouvelle forme d'exercice de l'autorité : celle qui passe par l'introjection de la règle, du code de comportement.

Ni le baron d'Étanges ni Monsieur T*** n'ont plus besoin d'exercer une violence, parce que leurs larmes sont suffisantes pour demander et obtenir. Les héros sentimentaux ont introjecté la valeur de l'interdit et la loi.

¹⁰⁰⁶ Ugo FOSCOLO, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere II*, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995, p. 88-89. le proscrit, p. 57 : Voici les seuls mots de Thérèse : « Respectez vos jours ; je vous le commande... Respectez nos malheurs. Vous n'êtes pas le seul à plaindre. Vous aurez mon portrait dès que je pourrai... Mon père vous regrette avec moi... mais il m'ordonne en pleurant de ne plus vous écrire, et c'est en pleurant que je lui promets d'obéir, et que je vous dis : Adieu... adieu pour toujours ».

9 Le fils prodigue

9.1 L'Évangile de Luc et les tableaux de Greuze

Le contexte où se situe la parabole du fils prodigue dans l'évangile de Luc est voué à l'explication du pardon et de la joie que le Dieu chrétien éprouve lors du retour du pécheur dans la voie de la foi.

Jésus explique à la foule qui l'écoute que la pénitence d'un pécheur provoque dans le ciel une joie plus grande que quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont aucun besoin de pénitence : « ita dico vobis quod ita gaudium erit in caelo super uno peccatore paenitentiam habente quam super nonaginta novem iustis qui non indigent paenitentia »¹⁰⁰⁷ (Luc, 15, 7) et que les anges se réjouissent de la pénitence du pécheur (Luc, 15,10 : « ita dico vobis gaudium erit coram angelis Dei super uno peccatore paenitentiam agente »¹⁰⁰⁸).

Dowland paraphrasait l'évangile au dix-septième siècle : « [...] if the sinner sighs be angels food and that repentant tears be angels wine ».¹⁰⁰⁹

La parabole ainsi que Luc la raconte est le message du pardon et de la miséricorde de Dieu qui prime sur la rigueur de sa justice.

En effet, lorsque le fils prodigue, pauvre et repentant, se présente chez le père pour être accueilli par celui-ci comme un serviteur et pas comme un fils (Luc, 15, 20-21 : « et surgens venit ad patrem suum cum autem adhuc longe esset vidit illum pater ipsius et misericordia motus est et accurrens cecidit supra collum eius et osculatus est illum, dixitque ei filius pater peccavi in caelum et coram te iam non sum dignus vocari filius tuus »¹⁰¹⁰), le père, saisi par un mouvement de miséricorde et de pitié, prend le fils dans ses bras et fête son retour, car, ainsi qu'il l'explique au frère qui était resté, il fallait se réjouir puisque ce

¹⁰⁰⁷ *Évangile selon Luc*, in *La Bible Le nouveau Testament*, Paris : Gallimard, 1971. Ainsi, je vous le dis, il y aura plus de joie au ciel pour un pécheur qui se convertit que pour quatre-vingt-dix-neuf justes qui n'ont pas besoin de conversion.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, Ainsi, je vous le dis, c'est une joie, devant les anges de Dieu, quand un pécheur se convertit.

¹⁰⁰⁹ John Dowland, *The First Book of Songs or Ayres*, 1597, cit. in J.-L. Charvet, *L'éloquence des larmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000, p. 20.

¹⁰¹⁰ *Évangile selon Luc*, XV, 20-21 : Il s'est levé et il est venu chez son père. Il était encore loin quand son père l'a vu, s'est ému et a couru se jeter à son cou et lui donner des baisers. Le fils lui a dit : Père, j'ai péché contre le ciel et devant toi ; je ne suis plus digne d'être appelé ton fils.

filz qui était mort est né une deuxième fois (Luc, 15,32 « gaudere oportebat quia frater tuus hic mortuus erat et revixit perierat et inventus est »¹⁰¹¹).

La parabole évangélique met l'accent sur le pardon et la miséricorde, sur la pitié.

Elle contribue à la construction de l'image rassurante d'un père de miséricorde et de bonté, prêt à accueillir ses fils repentants et à pardonner ceux qui s'égarent.

Au dix-huitième siècle, Greuze choisit d'illustrer dans un diptyque qu'il expose au Salon de 1765 ce passage de l'Évangile de Luc que la chrétienté a depuis considéré comme le symbole même du message du pardon chrétien. On s'attendrait donc à voir un tableau joyeux, où l'espoir du pardon prime sur la crainte de la punition et les bras du père entourent le fils retrouvé.

Un exemple en est donné par le tableau, aujourd'hui à l'église de Saint Roch à Paris, de Jean-Germain Drouais, *Le retour du Fils prodigue*, de 1782 (fig. 17).

S'inspirant fidèlement à la lettre de l'Évangile, Drouais représente le fils, un serviteur à ses pieds qui le lave, accueilli par son père qui ouvre les bras en signe de réconciliation et amour, pendant que l'expression étonnée du fils témoigne, comme dans l'évangile, la conscience que celui-ci a mûrie de sa faute et par conséquent la stupeur face à la bienveillance paternelle.

La lumière qui s'étale sur la diagonale qui distingue la scène centrale et la sépare de l'espace générique qui ne rentre pas dans le sens primaire de la scène éclaire cette scène de réconciliation et d'amour paternel, tandis que, dans l'ombre à gauche, un jeune homme, très probablement le fils qui était resté à la maison et qui ne comprend pas le comportement de son père vis-à-vis du transgresseur de la loi, regarde la scène d'un regard désapprobateur.

Tous les éléments qui ne font pas directement partie du thème central du tableau sont réduits par le talent du peintre au rang d'éléments secondaires : ainsi, le serviteur qui lave les pieds du fils est habillé d'un long manteau couleur ivoire qui souligne la plasticité de son geste, lui donnant une certaine solennité, et en même temps rend le corps du serviteur une figure neutre, quasi partie du décor architectural, d'ailleurs réduit à l'essentiel, comme à vouloir mieux mettre en valeur la scène qui se passe au centre du tableau.

¹⁰¹¹ *Évangile selon Luc*, XV, 32 : [...] il fallait faire la fête et se réjouir, car ton frère que voilà était mort et il revit ; il était perdu et il est retrouvé.

Le rapport entre le père et le fils, et la bienveillance du premier, priment sur tous les autres éléments diégétiques.

Or, le diptyque de Greuze, en revanche, présente une version de l'histoire qui nie la possibilité du pardon pour le fils prodigue, car lors de son retour son père est mort de chagrin à cause de son départ. Comment lire cette représentation renversée de la parabole ? Le thème de la paternité et de l'autorité paternelle a profondément intéressé le peintre bourguignon, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent. Doit-on soutenir, avec Emma Barker, qu'il existe sous la surface du sentimentalisme de Greuze une force profondément antiautoritaire et par conséquent une image négative du père et un désir de la mort de celui-ci ?

9.1.1 *La révision de la parabole évangélique par Greuze*

Michel Régis, dans son essai dédié à Diderot et la modernité, a soutenu l'importance, pour toute interprétation de la peinture de Greuze et des tensions dont elle se fait le porte-parole, particulièrement de la vision de la paternité qui se dégage des nombreux tableaux que le peintre y a consacré, de la prise en compte des méthodes des sciences humaines, ainsi que nous les connaissons aujourd'hui :

« La représentation de l'autorité paternelle dans la peinture de Greuze incite à plusieurs lectures : socio-démographique (crise du modèle patriarcal de la *famille élargie*), politique (crise du modèle monarchique du pouvoir absolu), psychanalytique (description clinique de la crise œdipienne). On ne comprendra rien à Greuze sans un recours généralisé aux concepts modernes des sciences humaines. »¹⁰¹²

Greuze entre de plein droit dans le mouvement du sentimentalisme et semble rendre en image les mêmes tensions que les romans avaient essayé d'exprimer par cette diégèse du tableau qui sous-entend une forte tension de l'écriture vers la visualisation.

Une ambivalence assez évidente vis-à-vis de l'autorité paternelle revient en effet souvent dans les romans que nous avons analysés : aux portraits des pères tendres, tels Monsieur d'Orbesseux ou Lysimond de Diderot, le Colonel de Sternheim dans *Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, Mr Andrews dans *Pamela*, Monsieur T* chez Foscolo ou le père d'Ermance chez Loaisel de Tréogate, s'accompagne la figure menaçante de la malédiction

¹⁰¹² MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121, p. 114.

paternelle qui, dans *Clarissa*, détermine le dénouement tragique de l'histoire et déclenche plusieurs scènes pathétiques (nous avons montré que les pleurs de Clarissa, la « pauvre orpheline », comme elle se définit, arrivent à émouvoir un cœur endurci comme Lovelace, même s'ils n'arrivent jamais à toucher sa famille, qui est visiblement sous l'emprise de James Jr) ou de la sévérité de l'autorité du père : que l'on songe au Baron d'Étanges ou à Monsieur de Roubigné.

Les tableaux de Greuze sont accompagnés des commentaires de Diderot, qui, dans les Salons, s'évertue à créer des véritables romans à partir des sujets iconologiques des toiles.

Greuze a repris la parabole du fils prodigue dans le fameux diptyque, aujourd'hui conservé au Louvre, *La malédiction paternelle*, qui se compose de deux volets, *Le fils ingrat* et *Le fils puni* (fig. 14 et 15).

L'observation de la réalité qui caractérise les œuvres de Greuze et qui constitue le charme du peintre aux yeux de Diderot se mélange dans ce couple de toiles à la reprise du sujet biblique (ou mieux évangélique) : le fils ingrat est un jeune homme qui part pour s'enrôler dans l'armée, en laissant ainsi sa famille dans l'indigence.

Le premier tableau représente la scène du départ du fils et le geste avec lequel le père le maudit. La scène se déroule dans un intérieur pauvre, aux couleurs sombres (« une chambre où le jour n'entre guère que par la porte quand elle est ouverte, ou que par une ouverture carrée pratiquée au-dessus de la porte quand elle est fermée »¹⁰¹³, écrit Diderot dans le Salon de 1765) ; les personnages sont habillés d'une façon modeste, ce qui souligne leur condition sociale et rapproche le sujet de la vie quotidienne (« Tournez les yeux autour de cette chambre triste, vous n'y verrez qu'indigence »¹⁰¹⁴).

Les gestes des personnages ont un pathétisme fort, théâtral, agité, qui rappelle celui de la pantomime.

Le fils, fort probablement l'aîné de la maison, est décidé d'entrer dans l'armée, ainsi qu'on l'apprend par la présence du soldat sur le seuil, à droite et que nous l'explique Diderot.

On connaît l'admiration de Diderot pour Greuze autant que la prééminence donnée à l'expression dans la théorie esthétique du philosophe. À la limite entre création et réception

¹⁰¹³ Denis DIDEROT, *Salons*, éd. Michel Delon, Paris : Gallimard, 2008, p. 139.

¹⁰¹⁴ *Ibid.*

—dans le sens de « effet de l'œuvre créée »—, l'expression est l'opération qui permet au peintre de communiquer avec le spectateur, d'exercer son pouvoir de persuasion.

L'expression, définie comme « l'image d'un sentiment »¹⁰¹⁵, qui est « faible ou fausse si elle laisse incertain sur le sentiment »¹⁰¹⁶ est, parmi les idées esthétiques de Diderot sur la peinture, un des motifs dominants.

Ainsi que le remarque dans son édition des *Salons* Else Marie Bukdahl deux méthodes sont en œuvre dans les descriptions des peintures que Diderot donne dans ses *Salons*, la « méthode scientifique » qu'on pourrait rapprocher de l'analyse iconographique de Panofsky¹⁰¹⁷, et la « méthode poétique »¹⁰¹⁸, qu'on pourrait rapprocher de l'analyse iconologique¹⁰¹⁹ de l'historien de l'art allemand.

Ces méthodes sont conçues de façon à permettre de caractériser la forme et le contenu d'une œuvre d'art et – indirectement – de signaler les ouvrages de la vie culturelle ayant influencé l'œuvre jugée. C'est ainsi que le style des traductions poétiques que Diderot fait des tableaux de genre de Greuze est comparable à celui des romans et drames dont s'est inspiré l'artiste: Pamela de Richardson et Le père de famille.¹⁰²⁰

Diderot, avec cette méthode poétique dont on a parlé ci-dessus, décrit le tableau en racontant l'histoire. Il transpose dans les mots les sensations suscitées par la peinture. Il traduit le langage, muet, des images, dans celui des mots. Le pathétisme exprimé en peinture par Greuze avec des gestes excités, dans des mouvances exaspérées, est rendu par les exclamations et les suspensions des phrases que Diderot adopte.

On a la sensation d'être dans le tableau. Ainsi, lorsque Diderot s'adresse au fils dans le commentaire du premier tableau : « Malheureux ! Que fais-tu ? Tu repousses ta mère ! Tu menaces ton père ! Mets-toi à genoux et demande pardon... », ¹⁰²¹ l'agitation qui anime la scène semble passer dans l'esprit du lecteur par le biais de la tournure pathétique de l'écriture diderotienne.

¹⁰¹⁵ Denis DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 1962, p. 1135.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 1137.

¹⁰¹⁷ Erwin PANOFSKY, *Iconografia e iconologia*, in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1999, p. 29-57.

¹⁰¹⁸ Else Marie BUKDAHL, *Introduction au Salons de 1765*, *cit.*, p. 5.

¹⁰¹⁹ Erwin PANOFSKY, *op. cit.*

¹⁰²⁰ Else Marie BUKDAHL, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰²¹ Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, *op. cit.*, p. 140.

Il est singulier de noter que, dans l'interprétation que Diderot donne des tableaux, la responsabilité de la rupture entre le père et le fils ne pèse que sur les épaules de ce dernier et que le père est entièrement exonéré de sa partie de responsabilité par l'ingratitude filiale.

Malgré les secours dont l'aîné de la maison peut être à son vieux père, à sa mère et à ses frères, il s'est enrôlé ; mais il n'en ira point sans avoir mis à contribution ces malheureux. Il vient avec un vieux soldat. Il a fait sa demande. Le père en est indigné, il n'épargne pas les mots durs à cet enfant dénaturé qui ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs, et qui lui rend injures pour reproches. On le voit au centre du tableau ; il a l'air violent, insolent et fougueux [...] son geste et son regard son également insolents. [...] Le jeune libertin est entouré de l'aînée de ses sœurs [...]¹⁰²²

Le mot 'libertin', pour indiquer le fils, rend le mépris de Diderot pour le comportement du jeune homme, qui s'inscrit dans ces conduites dénaturées qui étayent la voie du vice (on se souviendra que les liens familiaux sont considérés soudés par la nature et que, par conséquent, une conduite dénaturée mène forcément à des actions qui ne tiennent plus compte de ce type de liens : le fils « ne connaît plus ni père, ni mère, ni devoirs »).

La défection filiale justifie la véhémence de la réaction paternelle : (« Le vieillard, qui aime ses enfants, mais qui n'a jamais souffert qu'aucun d'eux lui manquât [...] », écrit encore Diderot d'un ton approbateur).

Nous sommes on ne peut plus loin du message de l'évangile de Luc, mais, ainsi que l'explique Emma Barker, en pleine idéologie absolutiste et monarchique :

[...] the emphasis on filial ingratitude absolves the father of responsibility. As Maurice Daumas has observed, Greuze's narrative embodies a similar reluctance to enquire into the underlying factors that implicate the father at least equally responsible for the breach. Within the ideology of absolutism, to which the analogy between paternal and monarchical authority was central, rebellion against either was a sin : 'To resist the established powers is to resist the order of God'. By including a crucifix and other ritual objects in *Le fils puni*, Greuze emphasizes that the son has indeed opposed divine authority. Bowing his head in grief, the repentant sinner submits to the morality of patriarchy.¹⁰²³

Ce cadre est confirmé dans le deuxième tableau, au moment du retour du fils au foyer.

¹⁰²² Denis DIDEROT, *Salon de 1765*, op. cit., p. 140.

¹⁰²³ Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, p. 79. L'emphasis sur l'ingratitude filiale absout le père de la responsabilité. Ainsi que Maurice Daumas l'a observé, le récit de Greuze concrétise une réticence pareille à enquêter sur les facteurs qui rendent le père au moins également responsable de la rupture. Dans l'idéologie de l'absolutisme, pour qui l'analogie entre l'autorité paternelle et celle du monarque était centrale, la rébellion contre l'une des deux était un péché : 'Résister aux pouvoirs établis veut dire résister aux ordres de Dieu'. En insérant un crucifix et autres objets rituels dans *Le fils puni*, Greuze emphatise que le fils s'est vraiment opposé à l'autorité divine. Penchant sa tête en signe de chagrin, le pécheur repentant se soumet à la moralité du patriarcat.

Là où l'évangéliste faisait briller la miséricorde et la tendresse et éclater le bonheur familial dans la fête d'accueil du fils revenu, Greuze représente le moment où, le fils revenant à la maison, blessé dans les batailles (il est boiteux, ce qui est signalé au spectateur par la présence d'une béquille en bas à droite), trouve son père qui vient de mourir (« Il a fait la campagne, il revient, dans quel moment ? au moment où son père vient d'expirer »¹⁰²⁴, commente Diderot).

Ici, comme il avait déjà fait dans le commentaire de *La jeune fille qui pleure son oiseau mort* et dans celui du tableau précédent, Diderot s'adresse directement aux personnages sur la toile. La syntaxe a le style d'un discours direct; elle vibre; en la lisant, on a l'impression d'entendre une voix vive qui parle au lecteur.

La progression du temps, qu'un seul tableau n'aurait pas pu rendre, est représenté dans ce diptyque par les différences du décor, dont Diderot saisit la subtilité : « Tout a bien changé dans la maison ; c'était la demesure de l'indigence, c'est celle de la douleur et de la misère. Le lit est mauvais et sans matelas. Le vieillard mort est étendu sur ce lit ; une lumière qui tombe d'une fenêtre n'éclaire que son visage, tout le reste est dans l'ombre »¹⁰²⁵.

La famille est dans le désespoir. La représentation est abondante en motifs classiques du pathétique de l'époque, dont, bien sûr, celui de la nature, c'est-à-dire de la mise en scène des rapports familiaux, prime : les petits enfants qui entourent le père, et que Diderot décrit méticuleusement :

Un de ces petits enfants effrayé s'est caché la tête dans son sein [du père] ; l'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père, elle est penchée vers lui, elle semble chercher ses derniers regards, elle soulève un de ses bras, et sa bouche entr'ouverte crie : « Mon père, mon père, est-ce que vous ne m'entendez plus? ».¹⁰²⁶

Le fils ingrat, mutilé dans les batailles (et Diderot fait agir ici une étonnante peine du talion : « Il a perdu la jambe dont il a repoussé sa mère, et il est perclus du bras dont il a menacé son père »¹⁰²⁷), intervient dans cette scène de douleur et est aussitôt repoussé par les reproches de sa mère : « Tiens, vois, regarde : voilà l'état où tu l'as mis !... ».¹⁰²⁸

¹⁰²⁴ Denis DIDEROT, *Salons, op. cit.*, p. 141.

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 141-142.

¹⁰²⁷ Denis DIDEROT, *Salons, op. cit.*, p. 142.

¹⁰²⁸ *Ibid.*

Ayant introjecté le code de valeurs que sa mère lui rappelle, le fils ne peut que se chagriner pour ce qui se passe sous ses yeux : « Le fils ingrat paraît consterné, la tête lui tombe en avant, et il se frappe le front avec le poing. Quelle leçon pour les pères et pour les enfants ! ». ¹⁰²⁹ La conclusion de Diderot ne fait que confirmer la valeur morale que les deux tableaux avaient à l'époque.

9.1.2 L'autorité paternelle vue des fils

En discutant la représentation de l'autorité paternelle dans les tableaux exposés aux *Salons* du Louvre, Carol Duncan propose une lecture de l'iconologie de la paternité que Emma Barker partage et qui nous a paru apporter un nouveau jour sur la représentation du pathétique masculin dans les rapports familiaux du dix-huitième siècle.

Nous avons déjà suggéré que les larmes cèlent parfois des instincts agressifs plus ou moins refoulés et qu'elles ne signifient pas toujours la résolution harmonieuse des conflits. Aussi la représentation du pathétique que Sophie Marchand classifie de sentimental, car il trouve ses ressort dans les replis du cœur et dans lequel le pathétique des rapports familiaux peut bien être inscrit, ne va pas toujours sans évoquer des inquiétudes et des tensions qui se cèlent derrière la surface de la représentation.

La mise en scène picturale de l'autorité paternelle sous les traits d'un vieillard fait partie de ces replis. Duncan a montré que le *topos* pictural du vieux patriarche souffrant et du conflit entre les pères et les fils est très répandu dans les *Salons* pendant le troisième tiers du siècle : parmi d'autres, Jean-Simon Berthélemy avait exposé en 1785 un *Manlius Torquatus condamnant son fils à mort* ; Jean-François-Pierre Peyron avait représenté un *Œdipe à Colone* soutenu par Antigone et maudissant Polynice et le thème d'Œdipe connaît à cette époque une immense fortune (surtout après 1790). ¹⁰³⁰

Bien que des figures d'hommes âgés et sages aient toujours été présentes dans la tradition culturelle de l'Occident, jamais autant qu'au dix-huitième siècle le conflit entre pères et fils n'a été au centre de la représentation et jamais on ne s'est autant interrogé sur les qualités qui font un bon père :

¹⁰²⁹ Denis DIDEROT, *Salons, op. cit.*, p. 142.

¹⁰³⁰ Carol DUNCAN, « Fallen fathers : Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art », *Art History*, 4 (1981), p. 186-202, p. 187.

Old men were always prominent in Western artistic tradition. As gods, prophets, saints and rulers, they are time-honored symbols of patriarchal authority. What is remarkable in late eighteenth-century French painting is not merely the presence of so many old men, but the extraordinary trouble they have holding on to their powers- their political, physical and even their mental power. [...] their relationships with their sons are just as likely to be troubled or in crisis. Rebellious sons appear in these works with high frequency and in both ancient and modern dress. Authority, in the person of a pathetic or angry man [...]¹⁰³¹

La représentation de ce genre de figures, soutient Duncan, permet de donner une forme objective aux sentiments ambivalents sans pour autant les forcer à remonter à la conscience.¹⁰³² Le pathétique de la scène serait donc un moyen de représenter les tensions latentes dans le rapport entre les deux générations d'hommes au sein de la famille en évitant la culpabilité des fils à l'égard des pères : « Images of sympathetic but weakened old men could perfectly express the forbidden impulses but also keep them hidden beneath conscious feelings of love and respect »¹⁰³³, les images de vieillards sympathétiques, mais affaiblis, pourraient parfaitement exprimer les impulsions interdites, mais aussi les garder cachées derrière les sentiments conscients de respect et d'amour, continue Duncan.

Dans son analyse, l'historienne de l'art insère le diptyque de Greuze, naturellement, à l'intérieur de ce contexte.

Régis aussi, dans sa discussion sur Greuze et Diderot, individue plusieurs couches de sens dans cette curieuse reprise de la parabole évangélique.

Le critique français entame son analyse par l'observation de l'organisation spatiale des tableaux et s'efforce de saisir les différentes significations du geste qui sanctionne la rébellion du fils contre l'autorité paternelle, l'enrôlement dans l'armée :

Dans les pendants que conçoit Greuze, *Le Fils ingrat* et *Le Fils puni*, [...] c'est en effet l'architecture des gestes qui cristallise l'*ethos* de la scène : pyramidale, dans l'un, pour indiquer la tension culminante du conflit père-fils, linéaire, dans l'autre, pour désigner la causalité directe qui relie le décès paternel à la désertion filiale. *Le Fils ingrat* est saisi à l'acmé de sa rébellion contre le père— le moment de son départ volontaire pour l'armée [...]

L'enrôlement a sans doute un sens économique (l'exode rural), puritain (l'armée comme principe de perdition), et métaphorique (le fantasme de la guerre n'est que la projection de la guerre familiale),

¹⁰³¹ Carol DUNCAN, *op. cit.*, p. 186.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 187.

¹⁰³³ *Ibid.*, p. 188.

mais il traduit surtout le déniement du modèle paternel : le fils répudie le système de reproduction sociale qui lui assigne par force l'identité du père.¹⁰³⁴

Ce geste n'est pas exempt d'une certaine ambivalence : comment en effet justifier que le départ pour l'armée, bras de la patrie et donc prolongement de l'autorité paternelle et sacrée du roi, puisse être envisagé comme un malheur et que l'armée puisse être regardée comme le foyer du vice (c'est le point de vue puritain) ?

Comment expliquer que, ainsi que le note Emma Barker, « Greuze's image [...] overturns noble conceptions of military honour by making desertion of the family, rather than that of the army, the most despicable of actions ? » (l'image de Greuze [...] renverse les conceptions nobles de l'honneur militaire en faisant de la désertion de la famille, plutôt que de l'armée, l'action la plus regrettable).¹⁰³⁵

Deux idéologies très différentes sont en jeu ici, celle, qui ira bientôt s'effriter sous les coups de la Révolution (l'idéologie des pères) et celle, qui va la remplacer dans son rôle de système de valeurs dominantes, de la classe bourgeoise (la génération des filles) dont Greuze est le porte-parole et le chantre. À l'époque où les tableaux (et les romans du corpus, car cette même ambiguïté s'y retrouve, nous allons le voir), ces deux systèmes coexistent, malgré les difficultés et les structures sociales sont en pleine évolution, mais pas encore figées.

Les représentations des pères et des fils se situent au point de faille entre ces deux systèmes idéologiques et constituent à la fois une mise en abîme du conflit qui existe entre eux.

En effet, l'intérêt que Greuze a montré pour le thème de la paternité est remarquable et a parfois suscité des réactions controversées qui semblent indiquer une difficulté, de la part du public de l'époque, d'assimiler leur message.

La mort d'un père dénaturé (fig. 18), par exemple, avait occasionné des vifs différends, car la scène avait été jugée trop choquante.

Regardons-là de plus près afin de comprendre quels ont pu être les détails qui ont choqué le public. Cet esquisse est à mettre en parallèle avec l'autre représentation de la mort du père issue du pinceau, ou mieux du crayon, de Greuze, *La mort d'un père, regretté par ses*

¹⁰³⁴ MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121, p. 114.

¹⁰³⁵ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 78.

enfants (fig. 17) de la même année 1769, aujourd'hui conservé au dans la Collection Kaufmann et Schlageter à Strasbourg.

Dans ces deux esquisses, le sort du père, représenté par la qualité bonne ou mauvaise de sa mort, dépend de la manière dont il a exercé son rôle avec ses enfants.

Dans le premier tableau, un père bien aimé meurt entouré et regretté par ses enfants : le père, allongé sur toute la diagonale de la scène, en constitue le centre et son autorité est signifiée par cette position de centralité et de dignité, à l'opposé du corps renversé du père dénaturé de l'esquisse suivante. Le désespoir lisible dans les gestes emphatiques de la famille, des enfants qui entourent la figure du vieillard, des pleurs des femmes et des gestes des fils qui touchent les mains du père sur le lit enrichissent l'idée de regret que toute la représentation suggère et impose.

Dans le deuxième, au contraire, nous voyons le corps sans vie du père, renversé du lit par le geste violent de la figure à droite, un homme couvert d'un long manteau (un officier judiciaire ?) qui s'approprie du drap qui couvre le père.

La chambre est dépouillée de tout ornement, d'une pauvreté accablante qui suggère la solitude et la détresse. Personne de la famille n'assiste à cette scène violente ; on ne voit qu'un enfant, l'expression épouvantée (il tient son visage dans ses mains), qui, penché sur le seuil, semble avoir pitié du vieux mourant.

La scène semble avoir provoqué des réactions très vives de la part des spectateurs : elle avait été trouvée intolérable.

Barker, qui cite plusieurs critiques contemporaines à cet égard, souligne le commentaire indigné de Daudet de Jossan dans ses *Lettres sur les peintures*, qui se disait scandalisé et finalement outragé qu'un français ait pu imaginer un père cruel au point d'avoir mérité un pareil traitement ou des fils tellement méconnaissants et inhumains à le traiter ainsi, quoi qu'il ait pu faire.¹⁰³⁶

Barker en déduit que le tableau touchait au vif le cœur du problème qu'il mettait en scène : l'agressivité refoulée des fils envers leurs pères.

Le choix de Greuze de son sujet pour le concours d'admission à l'Académie de Peinture serait à réinsérer dans la plus large envergure de la méditation sur la paternité et l'autorité paternelles que parcourt toute l'œuvre du peintre, ainsi que le suggère Régis :

¹⁰³⁶ Emma BARKER, *op. cit.*, p. 81-83.

L'empereur Septime-Sévère reproche à Caracalla d'avoir tenté (en vain) de l'assassiner. Le régicide n'est que la traduction historique du meurtre du père. C'est le transfert d'un propos familial : Greuze poursuit sa méditation sur la crise de l'autorité patriarcale (version monarchique) comme si l'histoire antique n'était que le prolongement naturel de sa thématique antérieure, avec l'avantage supplémentaire de l'universalité.¹⁰³⁷

En choisissant de représenter Caracalla reprochant à Septime Sévère d'avoir voulu le tuer (*L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner*, fig. 23), Greuze intègre les deux dimensions de la révolte filiale contre l'autorité paternelle : au parricide se somme, dans le cas de Septime Sévère, le régicide, car l'autorité paternelle et l'autorité monarchique se trouvent réunies dans la personne de Caracalla.

Le tableau reprend en effet un thème qui, comme nous avons vu, est surprenamment fréquent dans la production picturale du peintre, celui des rapports entre le père et les fils, ou mieux, de la rébellion du fils contre l'autorité paternelle.

« The Œdipus complex become socially necessary to the reproduction of the bourgeois world precisely because it is the process whereby the old man's authority —and hence the state— is internalized », ¹⁰³⁸ a écrit Carol Duncan. En effet, le sentimentalisme, à l'instar de tout genre de représentation qui se veut de caractère normatif, semble vouloir donner à la nouvelle société les moyens de contrôler les individus par une nouvelle forme d'exercice du pouvoir : « [...] art, when it fulfills its highest potential, is a process of sublimation producing in the viewer a greater internalization of ideological controls », ¹⁰³⁹ continue la même historienne de l'art.

La représentation de la pitié filiale donne une idée plus vaste de ce type de dispositif à la fois idéologique et esthétique.

9.1.3 *La pitié filiale : conformisme ou révolte ?*

Plusieurs exemples sont donnés dans le corpus romanesque de la pitié et de l'affection filiales où, à l'inverse, de l'ingratitude et de l'indifférence.

Greuze, dans son tableau de 1763, met en scène une famille qui entoure un vieux paralytique.

¹⁰³⁷ MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121, p. 115.

¹⁰³⁸ Carol DUNCAN, *op. cit.*, p. 200.

¹⁰³⁹ Carol DUNCAN, *op. cit.*, p. 191.

Diderot, toujours susceptible aux représentations pathétiques et touchantes, en donne un commentaire dans les Salons qu'il écrit pour Grimm. L'accent est posé, d'emblée, sur les mérites de la paternité, en tant que fonction éducative : « *La piété filiale*, qu'on intitulerait mieux : *De la récompense de la bonne éducation donnée* ». ¹⁰⁴⁰

Barker, attentive aux significations sociales de la représentation artistique, fait noter que ce tableau s'insère dans le contexte des préoccupations que suscitait, lors de l'essor de la société urbaine, le soin des personnes âgées

the contemporary significance of *La Piété filiale* was inescapably bound up with widely expressed concerns about the decline of respect and lack of care for the aged in modern urban society. By relating the expressed norm of intergenerational solidarity to the perceived social problems which it countered, it also becomes easier to comprehend the subsequent development of Greuze's familial imagery. ¹⁰⁴¹

Dans le même texte, Barker retrouve, dans la composition de la *Piété filiale* de Greuze, la vision des physiocrates. L'éditeur de *Les Éphémérides du citoyen*, en 1769, écrivait dans la préface que la description de la vieillesse du bon vieux grand-père qui jouit dans la dernière partie de sa vie des biens qu'il a mérités pendant la première, avait inspiré le tableau de Greuze du « bon père paralytique soigné par ses enfants » ¹⁰⁴².

Le modèle des physiocrates se retrouve dans la présence des trois générations qui composent la famille dans le tableau. Les maisons des villes, ainsi que Barker le remarque, étaient trop petites pour pouvoir être habitées par les trois générations à la fois et la coutume aussi, changée plus rapidement dans les zones urbaines que dans celles rurales, était aux nucléés familiaux du seul couple.

La famille représentée dans le tableau de Greuze, donc, en est une de campagne. La présence de la chienne qui allaite ses petits est aussi une clé interprétative de l'ensemble et s'accorde parfaitement avec la vision de Diderot. « [T]he sentimental model of the family is defined through opposition to a corrupt world », affirme Barker.

C'est la même opposition qui fonde l'univers rousseauiste, le monde de Paul et Virginie et la pastorale de Giambattista Giovio à être représenté sur ce tableau.

¹⁰⁴⁰ Denis DIDEROT, *Salons*, Paris : Gallimard, 2008, p. 90.

¹⁰⁴¹ Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, p. 65-66.

¹⁰⁴² *Ibid.*, p. 63.

Dans ce monde champêtre ou naturel, les sentiments familiaux ne sont pas encore corrompu et les fils se montrent soucieux du sort affectif de leurs parents. Paul répond à Mme de la Tour :

«Pourquoi, mon fils, te nourrir de fausses espérances, qui rendent les privations encore plus amères? Il est temps que je te découvre le secret de ta vie et de la mienne. Mademoiselle de la Tour appartient, par sa mère, à une parente riche et de grande condition: pour toi, tu n'es que le fils d'une pauvre paysanne, et, qui pis est, tu es bâtard.»

Ce mot de bâtard étonna beaucoup Paul ; il ne l'avait jamais ouï prononcer; il en demanda la signification à sa mère, qui lui répondit : « Tu n'as point eu de père légitime. Lorsque j'étais fille, l'amour me fit commettre une faiblesse dont tu as été le fruit. Ma faute t'a privé de ta famille paternelle, et mon repentir, de ta famille maternelle. Infortuné, tu n'as d'autres parents que moi seule dans le monde ! » et elle se mit à répandre des larmes. Paul, la serrant dans ses bras, lui dit : « Oh, ma mère! Puisque je n'ai d'autres parents que vous dans le monde, je vous en aimerai davantage ».

L'élan de Paul vers sa mère oppose sa naïveté à la corruption du « monde » et aux préjugés qui en dirigent les comportements et est le résultat de l'éducation qu'il a reçue loin de lui.

La réflexion pédagogique, il est connu, parcourt tout le siècle et la représentation du tableau de la piété filiale n'en est pas exempte. La remarque de Diderot le met en évidence.

Le vieil homme peut jouir des fruits de sa labeur pédagogique. Le fait que ce soit le gendre, et non un fils, à lui tendre les aliments, pendant que sa fille lui tient la tête, indique, d'après le philosophe, la bonne conduite passée du père : « Le peintre a voulu que son paralytique reçût un secours marqué par celui de qui il était le moins en droit de l'attendre. Cela justifie le bon choix qu'il a fait pour sa fille ; c'est la vraie cause de l'attendrissement de son visage, de son regard et du discours qu'il lui tient ».¹⁰⁴³

Mais ce qui rend la scène pathétique est la condition d'impuissance de la figure qui normalement détient l'autorité, le père :

The exemplary sentiment of the scene resides in its focus on a helpless old man who is utterly incapable of exerting his authority as head of the family and yet receives the utmost attention and deference from his vigorous sons. The reason is that this pathetic figure arouses in those who behold him (both within and without the picture) 'la volupté pure', a delicious tender feeling [...]¹⁰⁴⁴

¹⁰⁴³ Deis DIDEROT, *Salons, op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁴⁴ Emma BARKER, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005, p. 74-75.

Ainsi que Duncan l'a soutenu et que nous avons vu, cette représentation de la faiblesse de l'autorité était fréquente à l'époque et peut être reliée à une remise en question des rapports intergénérationnels au sein de la famille. Ici aussi, le pathétique sentimental masculin révèle ses ambiguïtés.

9.2 *Dignus puer*

Aux transformations des structures familiales correspond un changement des réseaux relationnels où l'existence des individus est plongée.

La littérature prend en charge la représentation des différentes formes de la socialisation (ce que les études anglo-saxonnes appellent *sociability*) et de la socialité, de toutes ces formes variées qui ébauchent le paysage bigarré des liens interpersonnels que la naissante société bourgeoise moderne permet.

Parmi ces nouvelles formes, une mention et une réflexion sur la représentation littéraire de l'amitié masculine nous a paru indispensable pour une plus profonde et vaste compréhension du foisonnement des mises en scène des larmes masculines.

Les historiens qui se sont intéressés à l'histoire de la famille et plus en général des rapports interpersonnels et des structures anthropologiques d'où ils procèdent nous renseignent sur l'ouverture envers des nouveaux liens que le renouvellement de l'organisation sociale permet de mettre en place.

La délégation de l'éducation aux internats ou aux écoles fait en sorte que, à côté du renforcement des relations verticales, telles celles entre les parents et leurs enfants, de nouveaux rapports horizontaux se forment, également, sinon davantage, significatifs pour la formation de la personnalité des individus.

Que l'on songe au rôle de Tiberge auprès de Des Grieux dans *L'histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux*. Dans ce cas, le rôle du père est rempli par un ami (relation horizontale), comme cela s'avérera aussi dans le couple Saint-Preux/ Milord Bostom ; Grandison/ Dr Bartlett ; Seymour / Lord Rich.

Parfois, le rôle du père est assumé par un inconnu, c'est le cas du narrateur de Paul et Virginie, qui agit en père avec le malheureux Paul après la mort de Virginie ou du père d'Ermance qui prend soin de Dolbreuse chez Loaisel de Tréogate. C'est le cas aussi, comme nous l'avons vu, du père de Teresa pour Jacopo Ortis, qui bénéficie de deux figures

paternelle : celle de Monsieur T* et celle, plus effacée, de son correspondant, Lorenzo, beaucoup moins actif que Tiberge chez Prévost, mais que nous pouvons aisément répertorier dans la même lignée.

Toutes ses figures ne prennent toutefois en charge qu'une facette de la paternité, celle tendre et amicale : le rôle de conseiller et d'écouteur, de (m)entor que Diderot faisait prendre à Philoctète avec Néoptolème :

Il est vrai que je suis enchanté d'entendre Philoctète dire si simplement et si fortement à Néoptolème, qui lui rend les flèches d'Hercule qu'il lui avait volées à l'instigation d'Ulysse : Vois quelle action tu avais commise : sans t'en apercevoir, tu condamnais un malheureux à périr de douleur et de faim. Ton vol est le crime d'un autre, ton repentir est à toi. Non, jamais tu n'aurais pensé à commettre une pareille indignité, si tu avais été seul. Conçois donc, mon enfant, combien il importe à ton âge de ne fréquenter que d'honnêtes gens. Voilà ce que tu avais à gagner dans la société d'un scélérat. Et pourquoi t'associer aussi à un homme de ce caractère? Était là celui que ton père aurait choisi pour son compagnon et pour son ami? Ce digne père qui ne se laissa jamais approcher que des plus distingués personnages de l'armée, que te dirait-il, s'il te voyait avec un Ulysse?... Y a-t-il dans ce discours autre chose que ce que vous adresseriez à mon fils, que ce que je dirais au vôtre? ¹⁰⁴⁵

Ce passage est frappant car il met en évidence l'impulsion que tout père semble avoir à l'égard de la génération des fils et une idée de la paternité en tant que tâche sociale.

9.2.1 *Télémaque et Mentor, le modèle pédagogique*

Une structure intermédiaire entre la verticalité familiale et l'horizontalité des relations amicales se retrouve dans une relation qui, après Fénelon et Prévost, devient topique en littérature : celle entre l'élève et son maître. Sous ses différentes formes, ce genre de liaisons se retrouve, plus ou moins nuancé, chez Richardson (Grandison et le Docteur Bartlett), chez Rousseau (Saint-Preux/ Milord Edouard, mais aussi Saint-Preux/ Wolmar), chez Hölderlin (Adamas/Hyperion).

La publication, en 1717, de « *Les aventures de Télémaque* » de Fénelon représente un tournant important sous plusieurs biais : dans l'histoire du roman, il en affirme la légitimité possible, car il évite tout défaut qu'on reprochait à la nouvelle forme et se propose comme véhicule d'un modèle moral ; dans l'histoire des modes littéraires, il présente pour la première fois un héros guerrier à l'âme tendre, qui s'émeut et qui pleure, à une époque où les excès lacrymaux de l'éthique sentimentale sont encore inconnus (« les héros de

¹⁰⁴⁵ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres complètes XX. Le paradoxe sur le comédien*, Paris : Hermann, 1980, p. 106.

l'antiquité pleuraient bien », écrivait La Fontaine pour justifier son goût pour les récits émouvants et tendres); il représente, enfin, une tentative de réconciliation entre le vaste répertoire de la culture ancienne et la morale chrétienne.

Se proposant comme un modèle moral, en effet, ce texte de dix-huit chapitres qui narre les aventures du jeune Télémaque à la recherche de son père Ulysse, mais aussi à la quête de son identité d'adulte sous l'égide de Minerve (qui vigile sur lui sous le masque de Mentor) montrait que la fiction littéraire dans sa nouvelle forme, le roman, pouvait se proposer des visées plus nobles et plus utiles que l'instigation à l'adultère et à l'abandon à l'empire des passions, accusations que les moralistes ne cessaient pas de lui adresser.

Deuxièmement, le choix de Fénelon, de créer un héros guerrier et à la fois sensible inaugurerait une tradition qui allait bientôt connaître un succès extraordinaire et qui traversera tout l'âge des Lumières : celle du héros sentimental, qui au début du siècle n'avait d'antécédents que le théâtre racinien.

La légitimation des pleurs masculins par le recours à l'autorité des anciens est encore une nouveauté, au moment de la parution de ce roman qui, seulement entre les années 1751-1789, n'aura pas moins que 60 éditions : le plus grand *best-seller* français du siècle, si l'on considère que, dans la période en question, *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, qui fut aussi un des plus grands succès éditoriaux de la deuxième partie du siècle, n'en eut que 35 (mais il avait été publié en 1761) et les romans de Prévost et Marivaux entre les 10 et les 14 et les 15 et les 19, respectivement.¹⁰⁴⁶

Aujourd'hui, les études sur le roman pédagogique de langue française reconnaissent la valeur fondatrice de cet ouvrage pour l'esthétique romanesque du siècle des Lumières, même si, bien sûr, la publication de l'*Émile* de Jean-Jacques Rousseau est regardée comme l'événement majeur dans la lignée de ce genre de textes.

Il est peut-être utile de rappeler, afin de ramener le labeur littéraire de Fénelon (richissime en érudition et référence détaillées aux événements et aux lieux de l'Antiquité, ainsi que Jacques Le Brun le fait remarquer dans sa présentation pour la plus récente édition Gallimard) à sa juste dimension, combien l'activité pédagogique s'enracine dans la

¹⁰⁴⁶ MARTIN Angus, « Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions », in *Revue des sciences humaines*, 139, 1970, p. 383-389.

biographie de l'auteur et combien les problèmes affrontés dans le texte procèdent d'une préoccupation réelle pour la formation des princes.

Plusieurs études critiques sur l'histoire du « roman sentimental » au dix-huitième siècle reconnaissent l'importance de la figure fénélonienne pour la promotion littéraire de l'homme de sentiment.¹⁰⁴⁷

Les auteurs de la génération suivante tireront les caractères de l'homme sensible de la figure de Télémaque, à la fois leçon morale et modèle de comportement, quoique pour des destinataires bien différents de la figure princière fénélonienne.

Le rapport entre Télémaque et Mentor, entre le jeune fort et naïf et le vieux sage, figure paternelle, fonctionne de modèle pour les amis et les confidents des romans sentimentaux.

Ce couple de personnages représente la relation pédagogique de base de l'éducation masculine, dans un siècle où les principes qu'on donne aux deux sexes diffèrent considérablement et visent à la fondation d'identités de genre nettement distinguées l'une de l'autre.

Au sein de la représentation littéraire, la transformation sociale se greffe dans la lignée du modèle de relation dialogique qu'avait déjà mis en place le théâtre du siècle précédent, à son tour héritier du dispositif ancien qui prévoyait, à côté du héros, un confident qui lui permette d'exposer son intériorité au public en gardant la vraisemblance et sans tomber dans le monologue, et qui fonctionne aussi, dans une certaine mesure, en *alter ego* du personnage même.

9.2.2 *L'ami et le frère, ou les émules du chevalier Des Grieux*

La figure de Tiberge, substitut de la figure du père, est d'autant plus significative si nous réfléchissons à l'interprétation que de la vignette (fig. 34) qui ouvrait l'édition du livre de 1753 donnent Raymond Picard¹⁰⁴⁸ et Jean Sgard.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁷ Entre autres : Sheila BAYNE PAGE, « Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion », dans Louise Godard de Donville (éd.), *La Conversion au XVIIIe siècle*, Marseille, Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIIe siècle, 1983, p. 417-427 ; Ead., *Tears and Weeping : an Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris : Jean-Michel Place/ Tübingen, Gunter Narr, 1981.

¹⁰⁴⁸ Raymond PICARD, « Le sens allégorique de Manon Lescaut », *L'abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence : Publications des Annales de la Faculté des Lettres, n. 50, 1985, p. 119-124.

¹⁰⁴⁹ Jean SGARD, « L'allégorie païenne dans Manon Lescaut », in *Vingts études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble : Ellug, 1995.

Picard insistait sur la conception prévostienne de la vignette et sur le soin particulier que l'abbé avait pris de la distinguer des autres illustrations de l'édition, toutes louées par lui.¹⁰⁵⁰

On y voit représenté un épisode du sixième livre de *Les aventures de Télémaque* de Fénelon, que cite Sgard et que nous reprenons ici pour éclaircir cette interprétation.

Nous sommes au moment où Mentor sauve Télémaque de l'île de Calypso et des attrait fallacieux des nymphes, symbole de l'amour passion.¹⁰⁵¹ Voici le passage, que l'illustration de la vignette suit de très près : « En disant ces paroles, Mentor le prit par la main et l'entraînait vers le rivage. Télémaque suivait à peine, regardant toujours derrière lui. Il considérait Eucharis, qui s'éloignait de lui. Ne pouvant voir son visage, il regardait ses beaux cheveux noués, ses habits flottants et sa noble démarche. Il aurait voulu pouvoir baiser les traces de ses pas »¹⁰⁵².

Charybde représente la courtisane avide qui épuise ses amants, comme l'expliquait Christophorus Landinus, commentateur florentin du seizième siècle des *Odes* d'Horace, l'analogie entre Charybde et la prostituée avide datait de bien loin : « Optime autem comparat rapacissimam mulierem Charybdi ; nam ut haec saxa cavernosa in se furente aestu navigia vorat, tractaque lacerant, sic avara meretrix amantem allicit, allectumque vorat, cume neque corpori illius neque pecuniae parcat » cité par Picard.

L'analogie entre Manon et Eucharis et Des Grieux et Télémaque va de soi.

9.3 La carrière du libertin

À la peinture morale de Greuze en France correspond, en Angleterre, la peinture de William Hogarth. À la différence de Greuze, Hogarth se concentre plus sur la génération des fils que sur celle des pères et sa réflexion semble porter davantage sur les dangers de la société moderne que sur l'effritement des structures de la société ancienne.

¹⁰⁵⁰ Raymond PICARD, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁵¹ Picard a soutenu dans son article que la *melior flamma* se référerait à l'amour divin, opposé à l'amour terrestre représenté par Charybde. Sgard, au contraire, insiste sur l'origine païenne de l'image et sur l'interprétation de la *melior flamma* comme de la vertu que représente dans le livre de Prévost Tiberge. Ici nous sommes plus proches de cette dernière thèse, car il nous paraît que Prévost ait délibérément voulu laisser l'ambiguïté sur l'objet de la *melior flamma*...

¹⁰⁵² François de Salignac de la Motte FENELON, *Les aventures de Télémaque*, Paris : Gallimard, 1995.

Ce peintre, qui a été défini un caricaturiste et qui propose à son siècle la « peinture historique comique », poursuit lui aussi un but morale, mais d'une façon différente de celle de Greuze.

Comme le faisait la comédie moliérienne, il *castigat ridendo mores*, sa critique est sarcastique, mordante et poursuit une finalité réformatrice.

L'usage du pathétique est, chez lui, atténué au moyen d'un regard ironique et détaché, voire d'un sarcasme mordant. Toutefois, pour que les peintures atteignent leur but, qui est celui d'instruire, de conduire à la vertu et d'éloigner du vice, le pathétique doit intervenir ; il est perceptible dans le tragique des histoires, dans des détails.

Au sein de la série de tableaux présentée ensuite nous avons cru retrouver cette touche pathétique dans une « histoire dans l'histoire » : tout au long du récit traduit en images, la présence d'une jeune fille est visible ; il s'agit d'une fille séduite par le libertin avant le début de sa carrière ; elle le suivra dans toutes ses mésaventures, jusqu'à l'asile d'aliénés.¹⁰⁵³

L'introduction de ce détail permet un dédoublement du point de vue du spectateur des tableaux, car la jeune fille vient représenter un regard apitoyé, voire tendre sur la carrière, finalement malheureuse, du libertin et à la fois sa présence vient rappeler le danger que représentent les libertins dans la vision des moralistes. Si nous comparons cette série avec l'autre fameux roman par images de Hogarth, *Le mariage à la mode*, la différence de ton devient visible : les représentations méprisantes des deux époux bourgeois et de leurs mauvaises mœurs, sont remplacées par un regard détaché, quasi scientifique, mais pas exempt d'une certaine forme de pitié, confirmée par la présence de la jeune fille. D'ailleurs la présence de cet iconotexte lors des scènes de l'annonce de la mort de Clarissa à Lovelace et la ressemblance entre le dernier tableau de la série *The Harlot's Progress* et la mort de Madame Sinclair témoignent, par la reprise littéraire de Richardson, que les contemporains interprétaient la veine admonitif de ces scènes, qui étaient censées instruire les spectateurs.

¹⁰⁵³ L'histoire est racontée dans les lettres qui accompagnaient les gravures exécutées sur les tableaux. J. A. Rouquet, *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris, pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London, 1746.

9.3.1 *Le problème de l'éducation : le libertin, un enfant gâté*

Lors du récit que Grandison fait à Harriett Byron de l'histoire de sa longue amitié avec le Docteur Bartlett, qui agit en figure paternelle du grand héros masculin richardsonien, Richardson insère une antithèse supplémentaire, qui s'ajoute à Lord Pollexfen et aux nombreuses figures d'hommes à la morale relâchée présentes dans la famille et dans l'entourage de Sir Charles. Celui-ci avait été confié par sa famille, lors de son grand tour, à un précepteur dont les mœurs corrompues s'étaient déclarées une fois la frontière anglaise franchie.

Le Docteur Bartlett, en revanche, avait été chargé d'un élève dont la morale, autant débauchée que celle du précepteur de Grandison, n'avait pas pu être corrigée.

Le fils prodigue qu'est le libertin se pose en antithèse avec le haut degré de perfection que la figure de Grandison représente pour la piété filiale : « Dr. Bartlett went abroad as governor of a young man of quality ; Mr Lorimer, I am to call him, to conceal his real name. He was the very reverse of young Mr Grandison ». ¹⁰⁵⁴

Les quatre hommes s'étant rencontrés en Italie, de nouveaux rapports s'étaient fondés sur les affinités électives entre les vertueux d'un côté et les vicieux de l'autre. En effet, chez Richardson, les oppositions sont toujours très marquées.

« Mr Grandison became acquainted with Dr. Bartlett at Turin : Monsieur Creutzer, at the same time, commenced an intimacy with Mr. Lorimer ; and the two former were not more united from good qualities, than the two latter were from bad ». ¹⁰⁵⁵

Cette insistance de l'écrivain anglais sur les figures des libertins et le sort malheureux qui les attend rentre dans le cadre général de la visée moralisante de son œuvre fictionnelle.

How often did I lament the want of that refugee in a father's arms, and in my native country, which subjected me to evils that were more than a match for my tender years, and to all the inconveniencies that can attend a banished man ! Indeed I often considered myself in this light ; and, as the inconveniencies happened, was ready to repine ; and the more ready, as I could not afflict myself with the thought of having forfeited my father's love ; on the contrary, as the constant instances which I received of his paternal goodness, made me still more earnest to acknowledge at his feet.

Ought I to have forborn, Lucy, shewing a sensibility at my eyes on this affecting instance of filial gratitude ? ¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵⁴ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, op. cit., vol. I, p. 456-457.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 457.

Grandison, qui est un héros dont la vertu est définie surtout dans son acception d'habileté éthique, de capacité d'assumer le comportement convenable à chaque situation de la vie, se configure comme un fils modèle, exemple d'une gratitude filiale qui ne manque pas de susciter les larmes de Harriet. Parmi les romans de Richardson, et du corpus entier, Grandison est sans doute le meilleur exemple du pathétique apaisé, des larmes délicates versées dans le cercle intime des âmes sensibles.

Sa seule présence suffit pour porter l'harmonie dans la compagnie qui l'accueille et son absence suscite les larmes. Ainsi, le Docteur Bartlett est ému lors du départ de Grandison pour l'Italie : « As I told you, the doctor, and the doctor only, knew of his setting out so early. He took leave of him. Happy Dr. Bartlett ! — Yet I see by his eyes, that this parting cost him some paternal tears. Never father better loved a son than this good man loves Sir Charles Grandison ». ¹⁰⁵⁷

9.3.2 The Rake's Progress, ou la mise en scène du pathétique indirect

À l'opposé de cette exemplarité d'amour filial, comme nous l'avons vu, se trouvent les libertins, ces fils prodigues qui ne savent plus trouver le chemin qui conduit à la maison du père. Dans Grandison le lecteur voit plusieurs figures qui contrebalancent la perfection du héros principal, figure, comme le remarque Sylvia Kasey Marks, ¹⁰⁵⁸ de fils prodigues repentants qui tournent autour de Sir Charles et que celui a contribué à ramener sur la voie de la vertu : Geronimo, le frère de Clementina, Everard Grandison, le cousin de Sir Charles et les amis de Sir Hargrave. ¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁶ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, op. cit., vol. II, p. 118. PREVOST, *Histoire du Chevalier Grandisson*, op. cit., p. 270 : « Combien ne regrettai-je pas alors de me voir privé de mon asile naturel, dans le sein de ma patrie et dans les bras de mon père ! Je me trouvais menacé, dans une saison si tendre, de toutes les disgrâces qui peuvent être le partage d'un banni ! aussi me considérois-je souvent dans ce jour, et je déplorais d'autant plus ma situation, que non seulement je n'avois point à me reprocher de m'être rendu indigne de l'affection de mon père, mais qu'au contraire les marques que je recevois constamment de sa bonté paternelle, me faisoient souhaiter plus ardemment de pouvoir les reconnoître à ses pieds.

Devois-je empêcher ici mes yeux, chère Lucie, de montrer de la sensibilité pour cette vive expression de la tendresse filiale ? »

¹⁰⁵⁷ Samuel RICHARDSON, *The History of Sir Charles Grandison*, London : Oxford University Press, 1972, vol. II, p. 376 (vol. IV, lettre XXIII).

¹⁰⁵⁸ Sylvia KASEY MARKS, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986, p. 29.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*

La figure du libertin, fréquente dans les romans sentimentaux, se retrouve dans l'imaginaire d'Outre-Manche, aussi dans la représentation picturale. Les codes des deux visions de l'amour que représentent le sentimentalisme et le libertinage et qui se trouvent souvent à coexister dans un même texte articulent des oppositions entre les genres d'amants qui ont été analysées dans les chapitres précédents.

Au-delà de son rôle d'amant, toutefois, le libertin représente, dans le système éthique de l'époque, un échec de l'éducation et un pécheur. La vision richardsonienne du sort qui attend ceux qui consacrent leur vie aux plaisirs terrestres oubliant de préparer leur salut éternel en est un exemple. Réinséré dans la *Weltanschauung* chrétienne de l'époque, la carrière du libertin met en scène de manière crue la pente du vice et son parcours apparemment agréable mais en réalité tourmenté et plein de désespoir.

Les « sujets de morale moderne »¹⁰⁶⁰ ou « peinture comique d'histoire »¹⁰⁶¹, expriment une conception de la représentation et de la beauté que Hogarth précisera dans son *Analysis of Beauty*, un écrit rédigé pour défendre son œuvre, peu appréciée par ses contemporains, de 1753.

En effet, le genre pictural pratiqué par Hogarth se pose entre langage iconique et langage verbal, car les tableaux composent souvent une série : des exemples en sont donnés par les séries *The Rake's Progress* (La carrière d'un libertin) de 1732-1735, *The Harlot Progress* (La carrière d'une prostituée) de 1731-1732, *Marriage à la mode*, de 1743, dont la première sera analysée ici.

Un trait commun entre Greuze et Hogarth est la manière particulière de représenter la gestualité. Les gestes sont toujours exhibés, énergiques, pathétiques; ils rappellent la récitation de la pantomime.

L'état du ménage et les pièces d'or qui tombent du plafond à droite signalent l'avarice et le métier d'usurier du mort. Les deux figures féminines à gauche sont la jeune fille abandonnée par le héritier et sa mère, qui le menace du bras parce qu'il lui a offert de l'argent pour réparer son tort¹⁰⁶².

¹⁰⁶⁰ Sylvia KASEY MARKS, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁶¹ I. BIGNAMINI, *Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di Wiliam Hogarth*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, s.d.

¹⁰⁶² J. A. ROUQUET, *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris, pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London, 1746, dans I. BIGNAMINI, *Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di William Hogarth*, Milano : Gabriele Mazzotta Editore, s.d.

Les intérieurs de Hogarth, comme ceux de Greuze, sont plutôt sombres, les personnages sont habillés convenablement à leur position sociale, le gris et le violâtre dominant la scène. Objet de la représentation est, une fois encore, la vie quotidienne.

William Hogarth, autant que Diderot et Greuze, s'oppose lui aussi à la conception et à la pratique de la peinture imposées par les peintres officiels, dont le principal représentant est Joshua Reynolds, qui sera le directeur de la Royal Academy, l'académie royale anglaise de peinture fondée en 1768 sur le modèle de l'Académie Française.

Dans le premier tableau de la série *La carrière d'un libertin*, il est aisé de reconnaître la présentation du personnage: il s'agit d'un jeune homme qui hérite, à la mort de son père, des richesses, une situation sociale répandue. Le contexte de la série picturale est actuel, conformément à la poétique du peintre.

Dans le deuxième tableau de la série une foule de maîtres des disciplines à la mode pour un jeune homme riche offrent au libertin leurs services. L'auteur a supposé, écrit Rouquet, le commentateur des peintures, qu'entre la première scène et la deuxième le jeune homme ait commencé une vie nouvelle, "à la mode"¹⁰⁶³.

Toutes les caractéristiques que Diderot semblait rechercher dans les œuvres artistiques, le but moralisateur, l'attention aux malheureux, le fait de prendre comme objet la vie quotidienne, peuvent être retrouvées dans la peinture de Hogarth.

La ressemblance avec Greuze est visible. Également, Hogarth partage avec son temps l'usage du pathétique comme véhicule des idées moralisantes.

Sa peinture est inspirée par les romans et les pièces de théâtre de l'époque.

C'est lui-même qui l'avoue dans ses annotations biographiques : « J'ai pris en considération des sujets tirés des écrivains... ».¹⁰⁶⁴

La passion de Hogarth pour la littérature est visible dans ses tableaux. Dans son *Autoportrait* de 1745, on peut voir que sa toile est posée sur les volumes de Shakespeare, de Milton et de Swift, à symboliser sa passion pour ces auteurs et l'importance qu'ils acquièrent dans sa production artistique.¹⁰⁶⁵

Dans la troisième peinture on trouve un véritable tableau de mœurs de la Londres du temps: une scène de taverne. Rouquet écrit que les mœurs anglais sont, à cet égard, bien différentes

¹⁰⁶³ J. A. Rouquet, *op. cit.*

¹⁰⁶⁴ N. Coates, *Hogarth*, Milan : Fabbri, 1966. La traduction de l'italien est personnelle.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*

de celles françaises et que une scène pareille à celle représentée était très fréquente en Angleterre. La vie du libertin devient toujours plus dissolue: à part son évidente ivresse, il vient de battre une garde. Le bâton et la lanterne rompue en bas à droite en sont les traces.

Dans le quatrième tableau il a fini son argent à cause de ses vices. Il est arrêté à cause de ses dettes. La jeune fille qu'il avait quitté dans le premier tableau s'offre de payer pour lui, démontrant que, peut être, elle l'aime encore.

La présence de cette fille vertueuse crée un pendant contrastif avec la dissolution et le vice du jeune homme et représente le côté pathétique de la série.

Sa présence éclaircit le mal que le libertin crée aux autres, outre qu'à soi-même et suscite la pitié du spectateur –et, peut être, ses larmes.

Cet élément ramène encore une fois à la passion de Hogarth pour la littérature : le roman anglais du XVIII^e siècle est riche en figures féminines.

Cette passion c'était d'ailleurs déjà clairement manifestée lors du choix du nom de la protagoniste de *La carrière d'une prostituée*, Moll, évidemment inspiré par *Moll Flanders* de Fielding.¹⁰⁶⁶

Dans le cinquième tableau, le libertin épouse une vieille femme riche. À droite, peut visible dans l'arrière-plan, la mère de la jeune fille qui a payé ses dettes cherche à s'opposer au mariage. Ici on peut remarquer l'opposition entre la gestualité des personnages à gauche du tableau, statique, affectée, et celle des personnages à droite: agitée, véhémente.

Avant d'être transposées sur la toile, ces peintures avaient été gravées, mais Hogarth avait toujours préféré être considéré un peintre qu'un graveur; il estimait que la peinture a plus de possibilités d'expression, car il donnait beaucoup d'importance à la couleur.

En effet, l'usage qu'il en fait contribue à la création de l'atmosphère de la scène et permet de rendre le pathétisme des mouvements mieux que les gravures.

L'importance de la couleur est encore plus évidente dans l'endroit fumeux de la maison de jeu et à travers la comparaison du tableau suivant avec la gravure qui représente le même sujet.

Dans le premier, le libertin a perdu, ce qui est exprimé par le geste de désespoir: à genoux au centre de la scène, il a jeté sa perruque et perdu toute tenue de mouvement. Autour de lui, la maison de jeu est sombre, fumeuse, les figures sont confondues dans l'ombre.

¹⁰⁶⁶ N. Coates, *Hogarth, op. cit.*

La gestuelle de Lovelace lors de l'annonce de la mort de Clarissa est assez raisonnablement inspiré de cette scène : les gestes décontenancés, la fureur qui saisit le jeune libertin, le geste de jeter loin de lui sa perruque, tous rappelle la scène décrite par Mowbray à Belford dans le passage que nous avons commenté au chapitre 3.

Dans les deux tableaux suivants, l'histoire du libertin se conclut en tragédie et il est possible de retrouver encore une source de la réaction de Lovelace à la mort de Clarissa chez Richardson : la folie comme résultat de la débauche et punition d'une conduite déplorable.

Il est arrêté et conduit en prison, où sa femme lui reproche leurs dettes, le garçon à sa gauche ne veut pas lui laisser la bière avant qu'il la paye alors que, à gauche, la patiente jeune fille s'évanouit. Elle le suivra encore dans le tableau qui raconte sa fin, à l'asile des aliénés.

L'usage de la couleur dans la signification des scènes est encore à souligner dans le dernier tableau: le corps du libertin, presque nu, est au centre de la scène avec la pauvre fille qui le pleure. Sur la gauche, deux dames, dont probablement l'une est sa femme, regardent avec indignation les aliénés. La couleur souligne les gestes et rends la scène plus naturelle.

La préférence de Hogarth pour la peinture par rapport aux gravures est déterminée par la vision qu'il a de la beauté. Jamais l'art n'a, pour Hogarth, dépassé ou atteint la beauté de la nature. C'est pourquoi ses peintures viennent d'une étude continue de la réalité, de la vie quotidienne des rues de Londres et une importance fondamentale est accordée par ce peintre à la représentation des personnages déroulée dans plusieurs scènes: elle permet de voir les changements des figures, leur mouvement, leur vie.¹⁰⁶⁷

Le peintre anglais partage avec Diderot et Greuze, en opposition aux théories et à la pratique classiques de l'art pictural, l'idée du récit par le biais de l'image.

La peinture est, pour lui, un langage muet, fait de «mots qui doivent parler aux yeux».

La beauté n'est pas, chez lui, associée nécessairement avec l'idée d'ordre, d'harmonie, de perfection. À son avis, jamais l'art n'a, avec ses conventions et son aspiration à la perfection, égalé la nature, ses nuances, et la présence, chez elle, des insaisissables changements que la vie, elle seule, peut mener.

¹⁰⁶⁷ N. Coates, *Hogarth, op. cit.*

Conclusion

Prises de distance ironiques

Der Triumph der Empfindsamkeit

S'il est vrai que la parodie contribue à saisir les traits de l'objet qu'elle tourne en ridicule, par le biais d'une stylisation qui fait la force de l'effet comique, qui mieux que Johann Wolfgang Goethe pourrait offrir au lecteur une projection parodique du Werther ?

Der Triumph der Empfindsamkeit, un caprice¹⁰⁶⁸, conçu, réalisé et mis en scène à la cour de Weimar le 30 janvier 1787 et qui tournait en ridicule les excès de la mode sentimentale alors très répandue parmi la jeune génération d'écrivains allemands sur le sillage de Rousseau et de Goethe lui-même, jaillissait d'une réflexion de l'auteur sur les excès du sentimentalisme, de la sensibilité¹⁰⁶⁹, probablement à la suite des malheureux effets que la lecture de Werther avait sorti parmi ses plus jeunes (et peut-être plus sensibles) des lecteurs.

Goethe présente au lecteur, dans cette mise en scène légère, jouée pour le pur amusement de la cour de Weimar par ses membres même, dans cette tradition propre au dix-huitième siècle qu'est le théâtre de société, le portrait tourné en ridicule de l'amoureux sentimental et de la gestuelle qui le caractérise : « Erstlich, immer den Leib vorwärts gebogen, und mit den Knieen geknickt, als wenn ihr kein Mark in den Knochen hättet ! Hernach immer ein Hand an der Stirne und eine am Herzen, als wenn's euch in Stücken springen wolte; mitunter tief Atem geholt, und so weiter. Die Schnupftücher nicht vergessen ! ». ¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁸ Le sous-titre précise: *eine dramatische Grille*, un caprice dramatique.

¹⁰⁶⁹ Le mot allemand utilisé est '*Empfindsamkeit*'

¹⁰⁷⁰ Johann Wolfgang GOETHE, *Der Triumph der Empfindsamkeit*, in *Goethe Sämtliche Werke*, 2.1, Münchner Ausgabe, München : Carl Hanser Verlag, 1987, p. 173. Trad. fr. *Le triomphe de la sensibilité*, par Jacques Decour, annoté par Éveline Henkel, in *Goethe Johann Wolfgang, Théâtre complet*, Paris: Pléiade, 1988, p. 344 : Commencez toujours par incliner le corps en avant, tout en ployant sur les genoux, comme si vous n'aviez pas de moelle dans les os. Ensuite portez toujours une main au front et l'autre sur le coeur, comme s'il allait éclater; cependant, respirez profondément, et ainsi de suite. Surtout n'oubliez pas les mouchoirs!

L'allusion aux larmes dans la recommandation de ne pas oublier le mouchoir retourne le motif plus récurrent de la représentation du pathétique masculin, mais l'ironie est poussée beaucoup plus loin plus bas, lors de la description du prince, amoureux de Mandandane, ou mieux de l'idéalisation de l'amour qu'il a collé sur la jeune femme, proie elle aussi de cette mode de la sensibilité dont le caprice se moque savoureusement.

Andrason, son mari, préoccupé de son état excité, en décrit de la façon suivante le comportement : « Elle se promène au clair de lune, dort près des cascades et converse longuement avec les rossignols. Car depuis que le prince est parti [...] une chose encore qui lui fait grand plaisir, c'est de jouer des monodrames ».¹⁰⁷¹

Le prince, qui voyage avec un bagage constitué d'une série d'objets dont la fonction est de recréer à tous moments le cadre idéal de ses épanchements sensibles, parmi lesquels une poupée aux traits de Mandandane, est présenté comme la victime de cet engouement pour la sensibilité qui a caractérisé le troisième tiers du dix-huitième siècle.

Il est singulier que, une fois la poupée ouverte par Andrason et ses suivantes, un chœur de jeunes filles, son cœur se trouve être fourrée de livres.

La scène est teinte d'un comique nuancé et révèle la nature de cette illusion malade qui informe le comportement du prince et lui fait assumer des postures assez étranges.

Dans le cœur de la poupée (l'être que le prince adore chaque soir après avoir monté son dispositif de prés, de bois et de clair de lune), une bonne partie des modes littéraires de l'âge des Lumières est recueillie : les sensibilités (*Empfindsamkeiten*), les histoires de couvent, quelques-uns des romans allemands parus après Werther et, finalement, *Julie* de Rousseau et *Werther* de Goethe lui-même :

Sie binden ihn auf, und wie sie ihn umschütteln, fällt eine ganze Partie Bücher, mit Häckerling vermischt heraus.

Andrason : Gebt Acht, das werden Zauberbücher sein. (*Er hebt eins auf.*) Empfindsamkeiten !

Mana: O gebt's her !

Die andern haben indessen die übrigen Bücher aufgehoben.

Andrason : Was hast du? Siegwart, eine Klostergeschichte, in drei Bänden.

Mana : O das muß scharmant sein ! Gib her, das muß ich lesen. — Der gute Jüngling !

¹⁰⁷¹ Johann Wolfgang GOETHE, *Le Triomphe de la Sensibilité*, texte traduit par Jacques Decour, éd. et annoté par Éveline Henkel, in *Id., Théâtre complet*, Paris: Gallimard, 1988, p. 446.

Lato : Den müssen wir kennen lernen.

Sora : Da ist ja auch ein Kupfer dabei !

Mela : Ds ist gut, da weiß man doch, wie er ausgesehen hat.

Lato : Er hat wohl recht traurig, recht interessant ausgesehen.

Es bleibt den Schauspielern überlassen, sich hier auf gute Art über ähnliche Schriften lustig zu machen.

Andrason : Eine gute Gesellschaft unter Einem Herzen !

Mela : Wie kommen die Bücher nur da herein?

Andrason : Laßt sehn ! Ist das alles? (*Er wendet den Sack völlig um, es fallen noch einige Bücher und viel Häckerling heraus.*) Da kommt erst die Grundsuppe !

Sora : O laßt sehn !

Andrason : *Die neue Heloise* — weiter — *Die Leiden des jungen Werthers* ! — Armer Werther !

Sora : O gebt's ! das muß ja wohl traurig sein.

Andrason : Ihr Kinder, da sei Gott vor, daß ihr in das Zeug nur einen Blick tun solltet ! Gebt her ! (*Er packt die Bücher wieder in den Sack zusammen, tut den Häckerling dazu und bindet's ein.*)¹⁰⁷²

L'insertion de son propre roman témoigne de l'éloignement de Goethe de son œuvre de jeunesse, bien que celle-ci l'ait accompagné jusqu'à sa vieillesse.

¹⁰⁷² Johann Wolfgang GOETHE, *Der Triumph des Empfindsamkeit*, in *Goethe Sämtliche Werke*, 2.1, Münchner Ausgabe, München : Carl Hanser Verlag, 1987, p. 200-201. *Id.*, *Le Triumphe de la Sensibilité*, texte traduit par Jacques Decour, éd. et annoté par Eveline Henkel, in *Id.*, *Théâtre complet*, Paris: Gallimard, 1988, p. 476-477 : *Elles le dénouent [le sac] et en le secouant font tomber une série de livres mêlés à de la paille hachée.*

Andrason: Prenez garde, ce seront des livres magiques. (Il en ramasse un.) *Sensibilités!*

Mana: Oh! Donnez-le-moi!

*Pendant ce temps, les jeunes filles
ont ramassé les autres livres.*

Andrason: Qu'est-ce que tu as? *Siegwart*, une histoire de couvent en trois volumes.

Mana: Oh! Cela doit être charmant. Donne, il faut que je le lise. Le Bon Jeune Homme!

Lato: il faut que nous fassions sa connaissance!

Sora: Il y a aussi une gravure dedans.

Méla: Très bien! on sait au moins quel air il avait.

Lato: Il avait l'air bien triste, bien intéressant.

*Les acteurs peuvent ici à leur gré se moquer
Avec esprit d'autres ouvrages similaires.*

Andrason: Belle société sous un même cœur!

Méla: Mais comment ces livres sont-ils venus là?

Andrason: Voyons! Est-ce tout? (*Il renverse complètement le sac, il en tombe encore quelques livres et beaucoup de paille.*) Et maintenant, voici la lie!

Sora: oh! Faites voir!

Andrason: *La Nouvelle Héloïse!* Continuons! *Les Souffrances du jeune Werther!* Pauvre Werther!

Sora: Oh! Donnez! Cela doit être bien triste.

Andrason: Mes enfants, Dieu vous préserve de jeter un seul regard sur tout cela! Donnez-le moi!
Il remet les livres dans le sac, y ajoute la paille et ferme le sac.

L'intention parodique du poète permet de saisir certains traits caractéristiques de l'objet parodié : d'abord, l'attitude extérieure et celle intérieure du prince, sujet sentimental par antonomase ; ensuite, le dispositif qui contribue à la victoire de la fiction sur la réalité (mécanisme qui montre sa puissance chez le prince aussi bien que chez Mandandane, même si à des niveaux et gradations différentes).

Le dialogue entre le prince et Merculo, son serviteur, qui rappelle de très près les dialogues entre Don Juan et Leporello chez Mozart-Da Ponte, est significatif de cette prise de distance et permet d'envisager le pathétique werthérien sous un jour nouveau. Merculo, qui se pose dans cet échange comme la voix du sens commun face aux extravagances des dérives de la sensibilités, ouvre la scène avec un *a parte* que par sa longueur est quasi un monologue.

Dans cette brève intervention, le serviteur ironise sur l'habitude des « modernes » de ne situer chronologiquement les grands événements de leurs pièces de théâtre ou de leurs narrations qu'à des heures déterminées – entre onze heures et minuit – et de réserver chaque heure du jour à des sensations particulières qui lui sont propres. Cet extrême de raffinement ne va pas sans une allusion au sensualisme, que la langue allemande de l'époque favorise par l'usage du même mot, '*Empfindung*', pour se référer à la sensation et au sentiment. Vers minuit, le serviteur laisse le prince à sa solitude pour qu'il puisse jouir des sensations de cette heure magique.

Le prince, ravi par ses pensées et par la contemplation de ses propres sentiments, ne prête aucune attention aux mots de Merculo et demande si ses pistolets sont chargés (comment s'empêcher ici de penser à Werther ?) :

[...] ich gehe, um Sie Ihren Empfindungen in der feierlichen Stunde der Mitternacht allein zu überlassen. Es ist eine vortreffliche neuere Erfindung, daß jeder Stunde, jeder Tagszeit ihre eigene Gefühle gewidmet sind. Darin waren die Alten rechte Tröpfe. In Ihren Schauspielen konnte das Feierlichste, Schrecklichste bei hellem Tage und unter freiem Himmel vorgehn; unter eilfe und Zwölfe tun wir's aber gar nicht, und ohne Särge, Kirchöfe und Schwarze Tücher läßt sich nichts rechts ausrichten. Prinz : Sein meine Pistolen geladen? Merkulo : Auf Ihren Befehl, wie immer. Aber ich bitte Sie um Gottes willen, erschießen Sie Sich nicht einmal!¹⁰⁷³

¹⁰⁷³ Goethe Johann Wolfgang, *Der Triumph des Empfindsamkeit*, in *Goethe Sämtliche Werke*, 2.1, Münchner Ausgabe, München : Carl Hanser Verlag, 1987, p. 182. Goethe, *Le Triumphe de la Sensibilité*, texte traduit par Jacques Decour, éd. et annoté par Éveline Henkel, in *Id., Théâtre complet*, Paris: Gallimard, 1988, p. 457 : je me retire pour vous laisser seul avec vos sensations à l'heure solennelle de minuit. C'est une admirable invention moderne que de consacrer à chaque heure, à chaque moment de la journée ses sentiments particuliers. Sur ce point les anciens n'étaient que des lourdauds. Dans leurs pièces, les événements les plus

La phrase finale du serviteur confirme l'association avec Werther et la visée parodique de la scène. La légèreté avec laquelle est ici abordé le thème du suicide s'oppose à l'angoisse qui trempait les dernières pages du roman de jeunesse du poète et Goethe sait donner le portrait de l'illusion amoureuse qu'est l'amour passion et en prendre les distances avec grande élégance.

Ce qui est intéressant dans cette pièce est toutefois une remarque sur la présence d'un imaginaire du sentimentalisme devenu à l'époque tellement répandu et stéréotypé qu'il a pu devenir l'objet d'une parodie : afin que celle-ci puisse atteindre son but et que le comique puisse être déclenché par son dispositif renversant, il est indispensable que les codes qu'elle remet en question soient connus et reconnus par le public.

La figure de l'homme excessivement sensible est donc devenue un véritable lieu commun, elle a perdu le charme qui faisait couler les larmes des lecteurs de *La Nouvelle Héloïse* ou de *Werther* pour devenir un masque théâtral parmi d'autres : l'amoureux langoureux et mielleux représente la cristallisation de la figure de l'amant sensible, la réduction d'un modèle littéraire au stéréotype.

Goethe en prend les distances dans la pièce sans amertume, mais avec beaucoup d'ironie.

Sense and Sensibility de Jane Austen, un retour aux sources

Chez Jane Austen, l'ironie constitue une prise de distance à l'égard des excès du sentimentalisme et un retour aux origines morales du roman sentimental. Ainsi que Fergus le suggère « Jane Austen educates her readers' judgements and sympathies. She intends to instruct and to refine the emotions along with the perceptions and the Morale Sensee ». ¹⁰⁷⁴

Sense and Sensibility montre un exemple de ce refus des conventions du roman sentimental, de son indulgence à l'égard de l'exaspération émotionnelle et de sa recherche de l'effet pathétique (la « sympathetic response » qui, par le biais de sa puissance psychagogique,

solennels, les plus terribles pouvaient se produire au grand jour et en plein air ; mais pour nous, nous ne faisons rien de pareil qu'entre onze heures et minuit, et sans cercueils, sans cimetières et sans draps noirs, rien de convenable ne saurait se concevoir. Le prince : Mes pistolets sont-ils chargés?

Merculo: Sur votre ordre, comme toujours. Mais je vous en prie au nom du Ciel, n'allez pas vous tuer..

¹⁰⁷⁴ Jan S. FERGUS, *Jane Austen and the Didactic Novel*, Londres : Macmillan, 1983, p. 3.

annule le jugement du lecteur)¹⁰⁷⁵. Cette opposition de Austen passe par le recul ironique qui constitue le ton principal de sa narration ; elle ne déplore pas, comme l'auraient fait les moralistes, l'attraction que certaines qualités peuvent exercer, dans l'univers de la fiction littéraire autant que dans la vie, elle en exploite la représentation pour atteindre une réponse complexe de la part du lecteur, moulée sur la complexité de la réponse des personnages à leurs propres faiblesses.

Nous songeons ici au plus visiblement à *Sense and Sensibility*, où l'opposition est assez nette entre une forme de sentiment « romanesque » (la *Sensibility*) du titre et une forme qui revient à la signification originale du mot 'sentiment' : Sens, un sentiment bas » sur l'estime et le choix délibéré.

Le lecteur qui sympathise plus facilement avec Marianne qu'avec Elinor rencontre la résistance constante que le narrateur lui oppose par son ironie à peine voilé, discrète mais efficace. Il voit représentées, avec le personnage de Marianne, sa même attitude face aux émotions qui le fascinent et est obligé, comme le personnage, à développer une sensibilité plus complexe que la simple réponse émotionnelle à l'appel pathétique des élans du sentiment. Il est aussi invité à concevoir une réponse moins conventionnelle par rapport à la lecture. Le livre ne nie pas l'attrait des émotions ; il essaye d'en intégrer la force dans un système qui n'exclut pas la présence de la raison, du sens.

Une sorte de récupération du sens originel du sentiment, d'une unité entre celui-ci et la raison que montrait bien, aux sources étymologiques du mot 'sentiment', le sens qu'on lui attribuait.

Ainsi que Jan Fergus l'a argumenté, le problème central de *Sense and Sensibility* reste irrésolu et exhorte le lecteur à en inférer la solution du texte.

La problématique autour de laquelle tout le roman se construit concerne le jugement et le degré de sympathie que le lecteur doit accorder à chacune des deux jeunes sœurs, dont les attitudes sont en permanent contraste afin de mieux en montrer les particularités. « [W]hat kind of judgement and what degree of symphaty to accord Elinor and Marianne ? ».¹⁰⁷⁶

L'attitude « romanesque » de Marianne attire au premier regard la sympathie du lecteur, tandis que la réserve de Elinor laisse glisser ses sentiments au deuxième plan. Les

¹⁰⁷⁵ Jan S. FERGUS, *Jane Austen and the Didactic Novel*, op. cit., p. 6-7.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

personnages eux-mêmes partagent cette relégation de l'intériorité de Elinor ; soit Marianne que la mère tendent à négliger la souffrance de la fille aînée, cachée par celle-ci et vécue de manière bien moins spectaculaire que celle de sa sœur.

La sympathie qui conduit les choix de Marianne (et du lecteur...) est fondue dans son caractère et est à la base de l'excès de ses réactions.

Réactions qui nous rappellent la longue histoire de la représentation du pathétique.

Hölderlin et l'horizon de la Grèce ancienne : diffraction du pathétique dans le sublime

Hyperion de Hölderlin s'ouvre et se referme sur les larmes, mais il existe une évolution de celles-ci entre la larme que verse Hyperion exilé en Allemagne dans la première lettre et les pleurs qui remplissent ses yeux dans la fermeture du roman, lorsque les contradictions paraissent s'apaiser dans la plénitude et l'harmonie de la nature.

Le parcours qu'Hyperion accomplit dans la complexe trajectoire que la narration embrasse est ponctué par les larmes, qui n'apparaissent qu'à des moments spécifiques, le plus souvent décisifs, de l'économie diégétique.

Toutefois, un changement profond peut être constaté entre ce roman, qui n'appartient déjà plus à la génération du roman des Lumières, mais pas encore au Romantisme et ceux qui l'ont précédé. La représentation des larmes, la mise en récit du pathétique semble s'inscrire chez Hölderlin davantage dans la lignée des réflexions schilleriennes sur la représentation de la douleur que le dramaturge avait exprimées dans ses écrits sur le sublime et sur le pathétique que dans celle sentimentale de la vertu bourgeoise.

Diotima pleure lorsqu'elle avoue son amour à Hyperion, ainsi qu'avaient pleuré les héroïnes sentimentales, Julie ou Virginie, mais ses pleurs sont présentés par l'auteur et perçus par Hyperion comme la preuve de l'effort que Diotima accomplit sur elle-même, de maîtriser sa passion non pour préserver une vertu bourgeoise liée à la chasteté, mais pour pouvoir rester fidèle à la nature dont elle fait partie et à laquelle est intimement liée.

Les pleurs se nuancent de couleurs différentes au fil de la narratio. Aux pleurs de désespoir du début du roman :

Aber was soll mir das ? Das Geschrei des Jakals, der unter den Steinhaufen des Althertums sein wildes Grablied singt, schrökt ja aus meinen Tränen mich auf.

Wohl dem Manne, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und stärkt! Mir ist, als würd' ich in den Sumpf geworfen, als schlüge man den Sargdeckel über mir zu, wenn einer an das meinige mich

mahnt, und wenn mich einer einen Griechen nennt, so wird mir immer, als schnürt' er mit dem Halsband eines Hundes mir die Kehle zu. Und siehe, mein Bellarmin!

Wenn manchmal mir so ein Wort entfuhr, wohl auch im Zorn emir eine Thräne in's Auge trat, so kamen dann die weisen Herren, die unter euch Deutschen so gerne spoken, die Elenden, denen ein Leidend Gemüth so gerade recht ist, ihre Sprüche anzubringen, die thaten dann sich gütlich, liessen sich begehnen, mir zu sagen: klage nicht, handle! [...] Ja vergiss nur, dass es Mensch giebt, darbendes, angefochtenes, tausendfach geärgertes Herz! Und kehre wieder dahin, wo du ausgient, in die Arme der Natur, der Wandellosen, stillen und schönen.¹⁰⁷⁷

où Hypérion se rendant compte de sa condition de proscrit déplore son état, font suite les larmes 'de volupté' de la rencontre avec Diotima et de l'amour entre les deux jeunes âmes :

« Ein paar Tage drauf kamen sie herauf zu uns. Wir giengen zusammen im Garten herum.

Diotima und ich geriethen vorasu, vertieft, mir traten oft Thränen der Wonne in's Auge, über das Heilige, das so anspruchlos zur Seite mir genug ».¹⁰⁷⁸

Hyperion passe comme Werther dont il est l'émule par un état de désespoir mélancolique où les larmes lui sont niées, juste avant sa séparation de Diotima :

Aber nicht lange, so war das alles, wie ein Licht, in mir erloschen, und stumm und traurig, wie ein Schatte, sass ich da und suchte das entschwundne Leben. Klagen mocht' ich nicht und trösten mocht' ich mich auch nicht. Die Hoffnung warf ich weg, wie ein Lahmer, dem die Krücke verlaidet ist; des Weinens schämte mich des Dasyens überhaupt. Aber endlich brach den doch der Stolz in Thränen aus, und das Leiden, das ich gerne veräugnet hätte, wurde mir lieb, und ich legt' es, wie ein Kind, mir an die Brust.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁷ Friedrich HÖLDERLIN, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* [1797], München : Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, p. 11-12. Trad. fr. par Jean-Pierre Lefebvre, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, Paris : Flammarion, 2005, p. 67 : Mais, laissons! C'est le cri effrayant du chacal, chantant parmi les pierres effondrées de l'Antiquité sa sauvage litanie funèbre qui m'arrache brutalement à ma rêverie.

Heureux l'homme qu'une florissante patrie comble de joie et de courage ! Quand on me rappelle la mienne, il me semble qu'on me jette dans un marais bourbeux, ou referme sur moi la chape d'un cercueil, et chaque fois que l'on dit que je suis grec, j'ai le sentiment qu'on m'étrangle avec un collier de chien. Et vois-tu, mon Bellarmin ! quand parfois une parole m'a échappé, voire quand une larme a éclairé mon œil, j'ai vu venir à moi ces messieurs pleins de sagesse, qui hantent si volontiers votre société, chez vous les Allemands, ces malheureux si réjouis de rencontrer un cœur affligé, et ils m'ont prodigué leurs sentences, ont fait montre de leur bonté, se sont laissés aller à me dire : ne te plains pas, agis ! [...] Oui, oublie simplement qu'il existe des hommes, cœur meurtri, agressé, mille fois indigné ! et repars aux lieux où tu es sorti, dans les bras de la nature, de la belle, de la paisible, de l'immuable nature.

¹⁰⁷⁸ Friedrich HÖLDERLIN, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, p. 75. Trad. fr., p. 130 : Quelques jours plus tard, ils sont montés chez nous. Nous nous sommes promenés dans le jardin. Diotime et moi, nous nous sommes retrouvés en peu devant les autres, plongés dans nos pensées, il me montait souvent aux yeux des larmes de volupté, dont la personne sainte qui cheminait si modestement à mes côtés était la cause.

¹⁰⁷⁹ Friedrich HÖLDERLIN, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, München : Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997, p. 88. Trad. fr. par Jean-Pierre Lefebvre, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, Paris : Flammarion, 2005, p. 143 : Mais peu de temps après, telle la flamme d'une lampe, tout cela s'était éteint en moi, et je me retrouvais muet et triste comme une ombre, cherchant la vie évanouie. Je n'avais aucune envie de me plaindre, non plus que de me consoler. Je rejetai l'espoir comme le paralytique qui ne supporte plus ses béquilles ; j'avais honte de pleurer ; j'avais honte de l'existence en général. Ma fierté finit cependant par

Pour terminer son parcours avec les larmes de joie qui scellent la partie finale du roman, quand le protagoniste aura appris à s'élever au-dessus des choses humaines et à regarder les hommes du sommet sublime de la transcendance des passions, de mémoire schillerienne :
« Und Einmal sah' ich noch in die kalte Nacht der Menschen zurück und schauert' und weinte vor Freuden, daß ich so seelig war und Worte sprach ich, wie mir dünkt, aber sie waren, wie des Feuers rauschen, wenn es auffliegt und die Asche hinter sich läßt. — ».¹⁰⁸⁰

L'arrivée du romantisme

Dans ses nombreuses études à ce sujet, Roland Mortier a insisté sur l'unité du siècle des lumières et sur le caractère fourvoyant de la division entre raison d'un côté et sensibilité de l'autre. Nous avons essayé de montrer que la sensibilité, pour les hommes du dix-huitième siècle, se présentait comme un concept très vaste et bigarré et que la représentation pathétique se composait de plusieurs facettes, dont celle plus évidente était un héritage de la dévotion chrétienne. Notre but a été de donner une exploration la plus large possible des nuances que ce genre de représentation a assumé au siècle des Lumières et de contribuer à porter au jour un aspect négligé de cette époque, trop souvent associée à une rationalité sèche et froide. Nous aimerons conclure avec une citation de Mortier, qui tient à souligner l'existence d'une continuité entre ces deux âges au premier regard si différentes et pourtant si proches, les Lumières et le Romantisme :

En France, en Italie, en Espagne, en Allemagne, dans les pays où la religion s'est puissamment institutionalisée et rationalisée, cette thrénodie puritaine sur la vanité du bonheur, sur la fécondité de la souffrance et sur l'impasse de l'incroyance a été ressentie comme une forme rajeunie et renouvelée du vieux pessimisme chrétien, un peu oublié au XVIII^e siècle au profit d'une théodicée éperdument finaliste et rassurante. La vogue de Young correspond à la transformation de la sensibilité religieuse qui émerge, d'une manière parallèle, dans *La Profession de foi du vicaire savoyard* (la seule œuvre de Rousseau, notons-le, que Voltaire ait toujours admirée sans réserve). Faut-il, pour autant, crier au romantisme ? Ce serait oublier un peu vite que ce siècle, tenu généralement pour irrégulier, est aussi

éclater en sanglots, et la souffrance que j'aurais voulu nier finit par m'être chère, et je la posai comme un enfant contre mon sein.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 212. Trad. fr. p. 262 : Alors, une dernière fois je me retournai vers la froide nuit des hommes et frissonnai. Tant de félicité me faisait pleurer de joie. Je prononçai alors, à ce qui me semble, quelques paroles, mais elles étaient comme le bruit des flammes qui montent et s'échappent et ne laissent derrière elles que des cendres.—

l'inspireur de la religiosité moderne, subjective, lyrique, individualiste, bien éloignée de la foi d'un Bossuet, d'un Pascal ou d'un Malebranche.¹⁰⁸¹

¹⁰⁸¹ Roland MORTIER, « Sensibilité néo-classique ou pré-romantique? », *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 285-294, p. 290.

Bibliographie

Outils bibliographiques, dictionnaires, encyclopédies.

BALTEAU J., BARROUX M., PREVOST M. (sous la dir. de), *Dictionnaire de biographie française*, Paris : Letouzey et Ané, 1939.

CHANTRAINE Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris : Klincksieck, 1999.

DELON Michel (sous la dir. de), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris : PUF, 1997.

Dizionario biografico degli italiani, Roma : Treccani,

Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris : Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, 1751-1757; Neuchâtel : Samuel Faulche, 1765-1772.

KREUZER J. (éd.), *Hölderlin Handbuch Leben-Werk-Wirkung*, Stuttgart und Weimar : J. B. Metzner Verlag, 2002.

LEBORGNE Erik, *Bibliographie des écrivains français. Prévost d'Exiles*, Paris- Rome : Memini, 1996.

MICHAUD M. (sous la dir. de), *Bibliographie universelle ancienne et moderne*, II, Paris : A. Thoissier Desplaces, 1843.

RALLO DITCHE E., FONTANILLE J., LOMBARDO P. (éd.), *Dictionnaire des passions littéraires*, Paris : Belin, 2005.

ROGGERONE G. - VERGINE P. I., *Bibliografia degli studi su Rousseau (1941-1990)*, Lecce : Milella, 1992.

TROUSSON R. et EIGELDINGER F. S. (dir.), *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris : Honoré Champion, 1996.

PREVOST-D'AMAT (éd.), *Dictionnaire de biographie française*, 1951.

Dictionary of Art Historians, Lee Sorensen, ed. www.dictionaryofarthistorians.org.

Dictionnaires de l'époque

ADELUNG Johann Christoph, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten*, 4 vols., Vienne, A. Pichler, 1811.

COTGRAVE Randle, *A French and English Dictionary with another in English and French*, Londres, 1673.

JOHNSON Samuel, *A Dictionary of the English Language*, 3^{ème} éd. 1768.
 PICOCHÉ J., *Dictionnaire étymologique du français*, Le Robert, 1979.
 REY-DEBOVE J., GAGNON G., *Dictionnaire des anglicismes*, 1980, Le Robert.
 REY A., *Dictionnaire historique de la langue française*, 1992.
Vocabolario degli accademici della Crusca, 1623, 1691, 1729-1738.
Dictionnaire de l'Académie française, 1798, 1835.

Œuvres de référence

Romans

AUSTEN Jane, *Sense and Sensibility* [1811], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Sense and Sensibility*, *The Oxford Illustrated Jane Austen*, 6 voll., éd. R. W. Chapman, Oxford : Oxford University Press, 1989 (1^{ère} éd. 1923).
 — *Pride and Prejudice* [1813], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Mansfield Park* [1814], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Lady Susan* [1871], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Northanger Abbey* [1818], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Persuasion* [1818], in *The Complet Novels of Jane Austen*, Londres : The Wordsworth Library Collection, 2007.
 — *Œuvres romanesques complètes* (dir. par Pierre Goubert), Paris : Gallimard, 2000.
 BEAUHARNAIS Fanny (Marie-Anne-Françoise Mouchard, Comtesse de Beauharnais), *L'Abélard supposé, ou le sentiment à l'épreuve*, Amsterdam & Paris : Greffier, 1780.
 BOTTA Carlo, *Per questi dilettoni monti*, Bologna : CLUEB, 1986 (éd. par L. Badini Confalonieri, avec une préface de A. Battistini).
 CHATEAUBRIAND François-René de, *Atala, René, Le dernier Abencerage*, Paris : Gallimard, 1971.

- LACLOS Pierre-Ambroise-François Choderlos, *Les liaisons dangereuses, ou Lettres recueillies dans une société et publiée pour l'instruction de quelques autres*, [1782], in Id., *Oeuvres complètes*, éd. par Versini Laurent, Paris : Pléiade, 1979.
- FOSCOLO Ugo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, vol. II, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995.
- *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV*, in *Opere II*, Turin : Einaudi-Gallimard, 1995.
- *Le proscrit, ou, lettres de Jacopo Ortis*, traduites de l'italien sur la deuxième édition, par M. de S***, Paris : chez Pillet, Imprimeur-libraire, 1814.
- HÖLDERLIN Friedrich, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* [1797], München : Deutsche Taschenbuch Verlag, 1997.
- GIOVIO Giovan Battista, *Il sepolcro sulla montagna*, in *Alcune prose del conte Giambattista Giovio*, Milan : Silvestri, 1824.
- *Istoria del padre Nicola*, in *Alcune prose del conte Giambattista Giovio*, Milan : Silvestri, 1824.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Die Leiden des jungen Werther* [1774], in *Johann Wolfgang von Goethe Werke Kommentare und Register Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Vol. 6. Munich : C. H. Beck, 1973.
- *Les souffrances du jeune Werther Die Leiden des jungen Werther*, Paris : Gallimard, 1990.
- GRAFIGNY Françoise d'Issembourg d'Happoncourt dame de, *Lettres d'une péruvienne* [1747], in Bray Bernard, Landy-Houillon Isabelle, *Lettres portugaises, Lettres péruviennes et autres romans d'amour par lettres*, Paris : Garnier-Flammarion, 1983.
- GUILLERAGUES Gabriel de Lavergne vicomte de, *Lettres portugaises traduites en français* [1669], in Bray Bernard, Landy-Houillon Isabelle, *Lettres portugaises, Lettres péruviennes et autres romans d'amour par lettres*, Paris : Garnier-Flammarion, 1983.
- LA ROCHE Sophie von, *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* [1771], Stuttgart : Philipp Reclam Verlag, 1983.
- *Mémoires de Mlle Sternheim*, publiées par Mr Wieland et traduits de l'allemand par Madame *** [1773], La Haye : Pierre Frédéric Gosse, 1774, 2 vol.

- LOAISEL DE TREOGATE Joseph-Marie, *Dolbreuse ou l'homme du siècle*, ramené à la vérité par le Sentiment & par la raison, Histoire philosophique, à Amsterdam et se trouve à Paris chez Bélin, libraire, 1783.
- MACKENZIE Henry, *Julia de Roubigné* [1778], Trowbridge : Tuckwell Press, 1999.
- MACKENZIE Henry, *The Man of Feeling* [1771], Oxford : Oxford University Press, 2001.
- MARIVAUX Pierre Carlet de Chamblain, *La vie de Marianne* [1732-1737], Paris : Gallimard, 1997.
- PREVOST d'Exiles Antoine, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, intr. de R. Picard, Paris : Gallimard, 2008.
- Le philosophe anglais ou histoire de Mr Cleveland*, [1732–39], Paris : Desjonquères, 2003.
- Lettres anglaises, ou Histoire de Clarisse Harlove*, Paris : Desjonquères, 1999.
- Oeuvres choisies*, Genève : Slatkine Reprints, 1969 (reproduction de l'édition de 1810-1816).
- RICHARDSON Samuel, *Clarissa, or, the History of a Young Lady* [1747-48], London : Penguin Books, 1985.
- Clarisse Harlowe*, Trad. Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur, Genève : Barde, 1788 (12 vol.).
- Lettres anglaises, ou histoire de Miss Clarisse Harlove, par Samuel Richardson*. Traduction d'Antoine-François Prévost d'Exiles, introduction et notes de Stéphane Lojkin, textes choisis et établis par Benoît Tane, Québec, Les Presses de l'université Laval, 2007.
- Pamela, or Virtue rewarded*, Boston : Houghton Mifflin Company, 1971.
- Pamela, or Virtue rewarded*, London : Penguin Books, 1985.
- Pamela, or Virtue rewarded*, New York : Oxford University Press, 2001.
- Pamela, or Virtue rewarded*, London/New York : Everyman's Library, 1914.
- Pamela : or, Virtue rewarded. In a series of Familiar Letters from a Beautiful Young Damsel, to her Parents. Now first Published in order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes*, London : Printed for C. Rivington, in St. Paul's Church-Yard; and J. Osborn, in Pater-noster Row, 1741.
- Pamela, or Virtue rewarded*, London, Woodfall, Rivington *et al.*, 1767, 4 voll.

- The History of Sir Charles Grandison* [1753-54], London : Oxford University Press, 1972.
- The History of Sir Charles Grandison* [1753-54], London : Richardson, 1762. 7 vol. in-12°, 4^{ème} éd.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* [1761], in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964.
- Julie, ou la Nouvelle Héloïse*, Paris : Garnier– Flammarion, 1967.
- Sujets d'estampes*, in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964.
- SAINT-PIERRE Bernardin de, *Paul et Virginie* [1778], Paris : Garnier–Flammarion, 1987.
- SENAC DE MEILHAN Gabriel, *L'Émigré* [1797], Paris : Gallimard, 2004.
- SADE Donatien-Alphonse-François, *Les infortunes de la vertu*, Paris : Gallimard, 1970.
- STERNE Lawrence, *A Sentimental Journey through France and Italy* [1768], London : Penguin, 2005.

Théorie du roman au XVIII^e siècle

- BLANCKENBURG Christian Friedrich von, *Versuch über den Roman* [1774], hg. v. Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965.
- HOME Henry, Lord Kames, *Elements of Criticism*, 2 vol., éd. Peter JONES, Indianapolis, Liberty Fund, 2005.
- HUET PIERRE-Daniel, *Lettre-traité sur l'origine des romans*, édition du tricentenaire 1669-1969, Paris : Nizet, 1971.
- LE BLANC DE GUILLET Antoine, *Discours en vers sur la nécessité du dramatique et du pathétique en tout genre de poésie*, Paris : Dessenne, 1783.
- PORÉE Charles, *De libris qui vulgo dicuntur romanes oratio habita die vigesimo-quinto Februarii anno M. DCC. XXXVI in regio Ludovici Magni Collegio, S. J., [1736], Paris : Bordalet, 1736.*
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Entretien sur les romans* [1761], in *Œuvres complètes* II, Paris : Gallimard, 1964.
- MARMONTEL Jean-François, *Essai sur les romans considérés du côté moral* [1787], in *Œuvres complètes*, tome X, Paris : Verdrière, 1819.
- *Éléments de littérature* [1787], Paris : Desjonquères, 2005.

SADE Donatien-Alphonse-François, *Idées sur les romans* [1800], in *Id., Idée sur les romans, suivi de L'auteur des Crimes de l'amour à Villeterque Folliculaire*, éd. par J. Glastier, Bordeaux : Ducros, 1970.

Œuvres théâtrales

CRÉBILLON Prosper Jolyot (Crébillon père), *Atrée et Thyeste* [1707], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

DIDEROT Denis, *Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu* [1757], *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol II, Paris : Gallimard, 1974.

—*Le père de famille* [1758], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol II, Paris : Gallimard, 1974.

—*Discours sur la poésie dramatique*, in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980.

—*Entretiens sur Le fils naturel*, in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980.

—*Le fils naturel, ou Les épreuves de la vertu*, in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980.

—*Le père de famille*, in Denis Diderot, *Œuvres complètes*, X. *Le drame bourgeois*, Paris : Hermann, 1980.

GOETHE Johann Wolfgang, *Der Triumph des Empfindsamkeit* [1778], trad. fr. *Le triomphe de la sensibilité*, par Decour Jacques, annoté par Éveline Henkel, in Goethe Johann Wolfgang, *Théâtre complet*, Paris : Pléiade, 1988.

GOLDONI Carlo, *Il vero amico* [1751].

—*Pamela maritata* [1750].

—*Pamela nubile* [1760].

HÖLDERLIN Friedrich, *Der Tod des Empedocles / La morte di Empedocle*, Milano : Garzanti, 1998.

HOUDAR DE LA MOTTE Antoine, *Inès de Castro* [1723], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

NIVELLE DE LA CHAUSSÉE Pierre-Claude, *Mélanide* [1741], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

RACINE Jean, *Bérénice*, Paris : Le livre de Poche, 2001.

— *Phèdre*, Paris : Gallimard, 2000.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Narcisse ou l'amant de lui-même*, Paris : Desjonquères, 2008.

VOLTAIRE (Jean-Marie Arouet), Discours sur la tragédie [1731], in *Le brutus de Monsieur Voltaire avec un Discours sur la Tragédie*, Amsterdam, E. J. Ledet & Co., 1731.

—*Œdipe* [1718], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

—*Zaïre* [1732], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

—*Mérope* [1743], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

—*Nanine* [1749], in *Théâtre du XVIIIe siècle*, vol. I, Paris : Gallimard, 1972.

Autres œuvres

ABÉLARD ET HÉLOÏSE, *Correspondance*, Paris : Gallimard, 2000.

ABELARDO, *Storia delle mie disgrazie e Lettere d'amore d'Eloisa*, Roma : Newton, 1994.

ALESSANDRI A. (éd.), Sofocle, Fénélon, Gide, Müller. *Filottete Variazioni sul mito*, Venise : Marsilio, 2009 (introduction par M. Massenzio).

CAZOTTE Jacques, *Le diable amoureux*, Paris, Honoré Champion, 2007.

Collection précieuse des lettres et épîtres amoureuses d'Héloïse et d'Abélard, 1777.

Collection d'héroïdes et de pièces fugitives de Dorat, Colardeau, Pezay, Blin de Saint-More et autres, Francfort et Leipzig, 1769.

CORNEILLE Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard « Pléiade », 1987.

CRÉBILLON Claude Prosper Lolyot (Crébillon fils), *Les égarements du cœur et de l'esprit*, Paris : Gallimard, 1977.

DIDEROT Denis, *Éloge de Richardson*, in *Œuvres*, Paris : Hermann, 1980, vol. XIII.

—*Entretien de Diderot et d'Alembert, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, in *Œuvres complètes*, XVII. *Idées IV*, Paris : Hermann, 1980.

—*Entretien de Diderot et d'Alembert, Le rêve de d'Alembert, Suite de l'entretien*, Paris : Garnier-Flammarion, 1965 ; intr. par Jacques Roger.

—*Jacques le fataliste*, Paris : Librairie Générale Française, 2000.

—*La religieuse*, Paris : Gallimard, 1972.

—*Le Neveu de Rameau*, Paris : Gallimard, 2006.

- Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris : Gallimard, 1951.
- Œuvres esthétiques*, texte ét., intr. et notes par Paul Vernière, Paris : Garnier, 1968.
- Observations sur une brochure intitulée : Garrick, ou les Acteurs anglais*, in *Œuvres complètes XX. Le paradoxe sur le comédien*, Parigi : Hermann, 1980.
- Paradoxe sur le comédien*, in *Œuvres complètes XX. Le paradoxe sur le comédien*, Parigi : Hermann, 1980.
- FÉNELON François de Salignac de la Mothe, *Les Aventures de Télémaque* [1717], Paris : Gallimard, 1995.
- HÉLOÏSE ET ABÉLARD, *Lettres et vies*, Paris : Garnier-Flammarion, 1996.
- LA FONTAINE Jean, *Les Amours de Psyché et Cupidon* [1669], in *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, 1991.
- LAMARTINE Alphonse de, *Héloïse e Abélard*, Paris : Hachette, 1853.
- LOAISEL DE TRÉOGATE François-Antoine, *Aux âmes sensibles, élégie*, par M. de Tréogate, Paris : chez L. Jorry, 1780.
- Mme DE LA FAYETTE (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne), *La princesse de Clèves*, Paris : Gallimard, 2000.
- POPE Alexander, *Eloise to Abelard*, in *The Poems of Alexander Pope*, vol. II, London : Routledge, 1993 (Methuen 1962).
- RICHARDSON Samuel, *Meditations Collected from the Sacred Books ; And Adapted to the Different Stages of a Deep Distress ; Gloriously surmounted by Patience, Piety, and Resignation. Being those mentioned in the History of Clarissa as drawn up by her for her own Use*, Londres, Osborn et al., 1750, in Jocelyn HARRIS et al., *Samuel Richardson's Published Commentary on Clarissa, 1747-65*, Londres : Pickering & Chatto, 1998, vol. 1, p. 140-153.
- ROUQUET J. A., *Lettres de Monsieur *** à un de ses amis à Paris : pour lui expliquer les Estampes de Monsieur Hogarth*, London : 1746.
- ROUSSEAU Jean-Jacques, *Les confessions*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1959.
- Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris : Garnier-Flammarion, in *Id.*, *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1959.
- Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes*, in *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard, 1959.

—*Émile et Sophie*, in *Œuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, 1969.

—*Émile*, in *Œuvres complètes IV*, Paris : Gallimard, 1969.

Esthétique, philosophie, rhétorique

BATTEUX Charles, *Le belle arti ricondotte a unico principio*, Palermo : Aesthetica, 2002.

BURKE Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, New York : Dover, 2008.

BURKE Edmund, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, Palermo : Aesthetica, 1985.

DIDEROT Denis, *Salon de 1763*, in *Essai sur la peinture, Salons de 1759, 1761, 1763*, Paris : Hermann, 1984.

DIDEROT Denis, *Essai sur la peinture*, in *Oeuvres*, Paris : Gallimard, 1962.

DIDEROT Denis, *Salon de 1765*, in *Oeuvres complètes*, Vol. XIV, Paris : Hermann, 1984.

LEBRUN Charles, *Expressions des passions de l'Ame, Représentées en plusieurs textes gravés d'après les desseins de feu Monsieur le Brun Premier Peintre du Roy*, a Paris par Jean Audran graveur du Roy en son Academie; al Hôtel Royal des Gobelins Avec Privilege du Roy 1727.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo : Aesthetica Edizioni, 2007.

LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie/ Laocoonte, ovvero sui limiti della poesia e della pittura*, Milano : Rizzoli, 1994.

RICHARDSON Jonathan, *The Works*, Hildesheim : Georg Olms Verlag, 1969, p. i-xix; 1-157.

HUME David, *Of the Standard of Taste* [1757], Harvard : Harvard Classics, 1909-1914.

HUTCHESON Francis, *An Enquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* [1725], Facsimile Editions Prepared by B. Fabian, Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchandlung, 1971.

HUTCHESON Francis, *Ricerca sull'origine delle nostre idee di bellezza e virtù*, Milano : Baldini e Castoldi, 2000.

KANT Immanuel, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Ehrabenen*, trad. it. *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano : Rizzoli, 2006.

KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft / Critica del giudizio*, Roma-Bari : Laterza, 1997, p. V-LXIV; 158-233.

SCHILLER Friedrich, *Über das Pathetische*, in Id., *Werke und Briefe*, vol. 8. *Theoretische Schriften*, Frankfurt am Mainz, Deutscher Klassiker Verlag, 1992.

SCHILLER Friedrich, *Vom Ehrabenen. Zu weitem Ausführung einiger Kantischen Ideen; Über das Pathetische; Über das Ehrabene*, (trad. it. *Del sublime; Del patetico; Sul sublime*, postfazione e cura di L. Reitani, Milano : SE, 1989).

SCHILLER Friedrich, *Du sublime, Fragment sur le sublime, Sur le pathétique*, Arles : Sulliver, 2005 (1^{ère} éd. 1997).

SHAFTESBURY Ashley Cooper Earl of, *Inquiry on Virtue and merit*, trad. it. *Inchiesta sulla virtù e il merito*, intr. par E. Garin, Turin : Einaudi, 1946.

TAWNSEND Dabney, *Hume's Aesthetic Theory Taste and Sentiment*, Londres et New York : Routledge, 2001.

Œuvres critiques

Histoire de la littérature, théorie et critique littéraire, théorie du roman.

ASOR ROSA Alberto, « La storia del "romanzo italiano" ? Naturalmente, una storia anomala », in Franco Moretti, *Il romanzo*, Turin : Einaudi, 2001-2003.

AUERBACH Erich, *Mimésis La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, (1^{ère} éd. 1949), trad. fr. par Heim C., Paris : Gallimard, 1968.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris : José Corti, 1942.

BACHELARD Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris : PUF, 1961.

BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

BARGUILLET Françoise, *Le roman au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, 1981.

BENOIT-DUSAUNOY et FONTAINE G. (éd.), *Lettres européennes Manuel universitaire d'histoire de la littérature européenne*, Bruxelles : De Boeck, 2007.

BRUNER Jérôme, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires?*, Paris : RETZ / VUEF, 2002.

COULET Henry, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris : Armand Colin, 1967.

CURTIUS Ernst Robert, *La littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, (1^{ère} éd. 1948), trad. fr. par J. Bréjoux, 2 voll., Paris : PUF, 1956.

- DIDIER Béatrice, (dir.), *Précis de littérature européenne*, Paris : PUF, 1998.
- DOODY Margareth A., *The True Story of the Novel*, New Brunswick : Rutgers University Press, 1996.
- DURAND Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris : PUF, 1964.
- ELIADE Mircea, *Immagini e simboli*, Milano : Jaca Book,
- FRATTINI Elena, *Considerazioni sul Versuch über den Roman di Christian Friedrich von Blanckenburg*, mémoire discuté à l'Université de Bologna, non publié, A. A. 2002/2003.
- GENETTE Gerard, *Palimpsestes. La littérature au deuxième degré*, Paris : Seuil, 1982.
- KRAUSS Werner, « L'étude des écrivains obscurs du siècle des Lumières », *Studies on Voltaire* 26 (1963), p. 1019-1024.
- MARTIN Angus, « Romans et romanciers à succès de 1751 à la Révolution d'après les rééditions », in *Revue des sciences humaines*, 139, 1970, p. 383-389.
- MONTANDON Alain, *Le roman en Europe au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, 1999.
- MORETTI Franco, *Il romanzo*, Turin : Einaudi, 2001-2003.
- MORTIER Roland, « Sensibilité néo-classique ou pré-romantique? », *Le Cœur et la raison. Recueil d'études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 285-294.
- « Unité ou scission du siècle des Lumières », in *Clartés et ombres au siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969, p. 114-124.
- NANNINI Simonetta, *Omero, l'Autore necessario*, Napoli : Liguori, 2010.
- NUSSBAUM Martha, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, 2001.
- Ead.*, *Therapy of Desire. Theory and Practice in Ellenistic Ethics*,
- PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable le romantisme noir*, (1^{ère} éd. Firenze : Sansoni, 1966), trad. fr. Constance Thompson Pasquali, Paris : Éditions Denoël, 1977.
- PRIGENT Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire*, Paris : PUF, 2006.
- ROUSSET Jean, *Forme et signification*, Paris : José Corti, 1962.
- « Psyché ou le plaisir des larmes », in *L'intérieur et l'extérieur Essais sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Paris : José Corti, 1968, p. 115-124.
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris : Gallimard, 1956.
- SKLOVSKIJ Viktor Borisovich, *Sur la théorie de la prose*, (1^{ère} éd. 1929), Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

STAROBINSKI Jean, *L'oeil vivant*, Paris : Gallimard, 1999.

WATT Jan, *The Rise of the Novel*, Chatto & Windows, 1957.

Sur la sentimentalité, le sentimentalisme

ALLISTON A., COHEN M., *Empatia e «sensitivity» nell'evoluzione del romanzo*, in Moretti F., *Il romanzo*, vol. III *Storia e geografia*, Turin : Einaudi, 2002, p. 229–253.

BARKER BENFIELD G. J., *The Culture of Sensibility. Sex and Society in Eighteenth-Century Britain*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1992.

BASSNER Frank, *Der Begriff 'sensibilité' im 18. Jahrhundert. Aufstieg und Niedergang eines Ideals*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1988.

BRISSENDEN R. F., *Virtue in Distress. Studies in the Novel of Sentiment from Richardson to Sade*, Londres, Macmillan, 1974.

CRANE Ronald S., « Suggestions Toward a Genealogy of 'The Man of Feeling' », *English Literary History* 1, december 1934, p. 205-230.

DI MICHELE Laura, *"Maschere" e "prigioni" del romanzo sentimentale in Inghilterra*, in BAIONI Giuliano, AMALFITANO Paolo (sous la dir. de), *Il romanzo sentimentale (1740–1814)*, Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 29- 63.

ERÄMETSÄ Erik, *A Study of the Word "Sentimental" and other Linguistic Characteristics of eighteenth Century Sentimentalism in England*, Helsinki : Helsingin Liikekirjapaino Oy, 1951.

GORING Paul, *The Rhetoric of Sensibility*, Cambridge, Cambridge University press, 2005.

GREENE Donald, « Latitudinarianism and Sensibility : The Genealogy of 'The Man of Feeling' Reconsidered », *Modern Philology* 75, novembre 1977, p. 159-183.

INNOCENTI Loretta, *La comunicazione sentimentale : Lawrence Sterne e il Settecento inglese*, in BAIONI Giuliano, AMALFITANO Paolo (sous la dir. de), *Il romanzo sentimentale (1740–1814)*, Pordenone : Edizioni Studio Tesi, 1990, p. 65-92.

MULLAN John, *Sentiment and Sociability : The Language of Feeling in the Eighteenth-Century*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

REDDY William M., *The Navigation of Feelings. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

— « The Theory of Emotives : a Synopsis », in NORI Franziska, STEINHOFF Martin (éd.), *Emotional systems*, catalogue de l'exposition *Emotional systems. Contemporary Art between Emotion and reason*, Firenze, Palazzo Strozzi, Silvana Editoriale, 2008, consultable en ligne : http://www.strozzina.org/emotional_systems/e_publicazione.htm.

SPINK John J., « *Sentiment, sensible, sensibilité : les mots, les idées d'après les moralistes français et britanniques du début du XVIIIe siècle* », *Zagadnienia Rodzajow Literackich*, 20, 1977, p. 33-46.

VAN TIEGHEM Paul, « Le roman sentimental en Europe de Richardson à Rousseau (1740-1761) », in *Revue de littérature comparée*, n. 78, avril-juin 1940, p. 129-151.

WICKBERG Daniel, « What is the History of sensibilities? On Cultural Histories, Old and New », in *American Historical Review*, 2007, p. 661-684.

Sur le pathétique et les larmes

Das weinende Saeculum, Colloquium der Arbeitstelle 18. Jahrhundert Gesamthochschule Wuppertal Universität Münster, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1983.

BADIOU-MONFERRAN Claire, *La promotion esthétique du pathétique dans la seconde moitié du XVIIe siècle*, in COUDREUSE Anne, DELIGNON Bruno, *Passions, émotions, pathos*, Poitiers : La Licorne, 1997, p. 75-94.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil, 1977.

BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris : Club Français du Livre, 1960.

BAYNE PAGE Sheila, « Le rôle des larmes dans le discours sur la conversion », dans Louise Godard de Donville (éd.), *La Conversion au XVIIe siècle*, Marseille, Centre Méridional de Rencontres sur le XVIIe siècle, 1983, p. 417-427.

BAYNE PAGE Sheila, *Tears and Weeping : an Aspect of Emotional Climate Reflected in Seventeenth-Century French Literature*, Paris : Jean-Michel Place/ Tübingen, Gunter Narr, 1981.

CHARVET Jean-Loup, *L'éloquence des larmes*, Paris : Desclée de Brouwer, 2000.

—, *L'eloquenza delle lacrime*, pref. G. Ravasi, Milano : Medusa, 2001.

COUDREUSE Anne, *Le goût des larmes au XVIIIe siècle*, Paris : PUF, «écriture», 1999.

CRON Adélaïde, LIGNEREUX Cécile, « De la lisibilité des larmes », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 5-20.

- ELKINS James, *Pictures and Tears A History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, New York and London : Routledge, 2001.
- FOURQUET Claire, « La “voix des pleurs” dans la mise en français des *Psaumes* (1635-1715) », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 37-50.
- GRÉGOIRE Vincent, « Le larmoiement : l’expression originale d’une sensibilité masculine dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *Seventeenth-Century French Studies*, n. 15, 1993, p. 181-203.
- HARTMANN Pierre, « La scainson du pathétique dans *La Vie de Marianne* », in *Id.*, *La forme et le sens Nouvelles études sur le Roman des Lumières*, Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, 2007.
- HUPÉ Aurélien, « De la chaire à l’amphithéâtre : les larmes dans la poétique de la prédication (1650-1700) », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 23-36.
- LONGIN, *Del sublime*, Milan : Rizzoli, 1991.
- LUTZ Tom, *Crying : the natural and cultural history of tears*, New York – London : W.W. Norton & Company, 2001.
- MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIIIème siècle : pour une esthétique de l’effet dramatique*, Paris : Honoré Champion, 2009.
- MAUCLAIR PONCELIN Patricia, « Le plaisir des larmes, un plaisir vertueux », in *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe-XXe siècle)*, études coordonnées par SALAÜN S., ETIENVRE Françoise, CREC, Université de la Sorbonne Nouvelle, p. 36-56.
- MAUSS Marcel, « L’espressione obbligatoria dei sentimenti (Rituali orali dei culti funerari australiani) », in Granet Marcel e Mauss Marcel, *Il linguaggio dei sentimenti*, Milano : Adelphi, 1987, p. 3-13.
- MIQUEL Frédéric, « La sécularisation des larmes mystiques au début du XVIIIe siècle », *Littératures classiques*, 62, été 2007, p. 51-63.
- MORTIER Roland, « Des larmes de la sensibilité aux larmes du sentiment : Baculard d’Arnaud, Diderot, Ballanche », *Le Cœur et la raison. Recueil d’études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 312-320.
- NOILLE Christine, « Le plaisir et les larmes », *Poétique*, 88, 1991, p. 499-517.
- QUINTILIEN Marcus Fabius, *Istitutione oratoria, Liber VI*, Bologna : Zanichelli, 1974.

SARLO Beatrice, *Segni della passione. Il romanzo sentimentale, 1700-2000*, in MORETTI Franco, *Il romanzo*, vol. II *Le forme*, Turin : Einaudi, 2002, p. 384-412.

SRABIAN DE FABRY Anne, « Quelques observations sur le dénouement de “*La Nouvelle Héloïse*” », in *Ead.*, *Études autour de “La Nouvelle Héloïse”*, Sherbrok : Éditions Naaman, 1977, p. 19-29.

—, « La Nouvelle Héloïse : oeuvre de révélation », in *ead.* *Études autour de “La Nouvelle Héloïse”*, Sherbrok : Éditions Naaman, 1977, p. 205-2.

VINCENT-BUFFAULT Anne, *Histoire des larmes XVIIIe- XIXe siècle*, Paris : Rivages, 1986.

Études monographiques sur les auteurs

Sur Jane Austen

FERGUS Jan S., *Jane Austen and the Didactic Novel*, Londres : Macmillan, 1983.

WATT Ian, « On *Sense and Sensibility* », in *Id.* (éd.), *Jane Austen A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall International, 1986 (1^{ère} éd. 1963), p. 41-51.

Sur Baculard d’Arnaud

TOUITOU Béatrice, *Bibliographie des écrivains français Baculard d’Arnaud*, Paris-Rome : Memini, 1997.

DAWSON Robert Lewis, *Baculard d’Arnaud, Life and Prose Fiction*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century, CXLI, 1976.

Sur Bernardin de Saint-Pierre

DAVID V., « Sur l’iconographie de Paul et Virginie », in Jean-Michel RACAULT (éd.), *Études sur Paul et Virginie et l’œuvre de Bernardin de Saint-Pierre*, Paris : Didier, 1986.

MORTIER Roland, « Julie, Virginie, Atala, ou la mort angélique », in *Le Cœur et la raison. Recueil d’études sur le XVIIIe siècle*, Oxford, The Voltaire Foundation, 1990, p. 492-503.

WIEDEMEIER Kurt, *La religion de Bernardin de Saint-Pierre*, Fribourg : Éditions Universitaires de Fribourg Suisse, 1986.

Sur Pietro Chiari

CLERICI Luca, *L'ingegnosa ricetta dell'abate Chiari romanziere*, « Belfagor », a. LI, n. 4, 31 luglio 1996, p. 403-416.

CLERICI Luca, *Il romanzo italiano del Settecento*, Venezia : Marsilio, 1997.

MARCHI Armando, *Dovuto all'abate Chiari Appunti sul romanzo nel Settecento italiano*, Parma : Edizioni Zara, 1985.

Sur Denis Diderot

BELLAS Jacqueline, « Que signifie l'épigraphe du Paradoxe sur le comédien ? », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 67, 1967, p. 750-753.

DIECKMANN Jane Marsh, « 'A Zerbina penserete' : A Note on Diderot's Epigraph », in *Studies in Eighteenth Century French Literature presented to Robert Klaus*, 1975, p. 43-47.

HOBSON Marian, « Pantomime, spasme et parataxe dans *Le neveu de Rameau* », *Revue de métaphysique et de morale*, avril-juin, 1984, p. 197-213.

HOBSON Marian, « Sensibilité et spectacle : le contexte médical du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot », *Revue de métaphysique et de morale*, 82, 1977, p. 145-164.

VERSINI Laurent, *Denis Diderot alis Frère Tonpla*, Paris : Hachette, 1996.

RUSH Jane, « Geste et parole dans *Le neveu de Rameau* », *Francofonia*, n. 25, autunno 1993, p. 51-63.

Sur Ugo Foscolo

DAPELO Carlo, *Il Werther e l'Ortis*, in « Lettere italiane », V, 3, 1953, p. 176-186.

MASSANO Riccardo, « Goethe e Foscolo, Werther e Ortis », in *Problemi di lingua e letteratura italiana del Settecento*, Atti del quarto congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Wiesbaden : Steiner, 1965, p. 231-238.

SOLE Antonino, « La sublimità malinconica di Jacopo Ortis », in *La Rassegna della letteratura italiana*, 1984, I-II, p. 52-79.

TERZOLI Maria Antonietta, *Il libro di Jacopo Scrittura sacra nell'Ortis*, Roma : Salerno Editrice, 1988.

Sur Johann Wolfgang Goethe

BENJAMIN Walter, *Les affinités électives de Goethe*, in *Id., Oeuvres I*, Paris : Gallimard, 2000.

JAUSS Hans Robert, « *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau et le *Werther* de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'idéalisme allemand », in *Id., Pour une herméneutique littéraire*, trad. française par Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988 (1^{ère} éd. allemande Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Mainz, 1982), p. 276-353.

Sur Friedrich Hölderlin

GEISENHANSLÜKE Achim, « “*La plus grande chose du monde, c'est de savoir être à soi.*” Einsamkeit und Selbstbehauptung in Hölderlins *Tod des Empedocles* », in Schmidt S., (éd.), *Eisamkeit und Geselligkeit um 1800*, Heidelberg : Universität Verlag, 2008, p. 125-140.

JAKOBSON Roman – LÜBBE-GROTHUES G., « The language of Schizophrenia. Hölderlin's Speech and Poetry », in *Roman Jakobson. Verbal Art, verbal Sign, verbal Time*, ed. by K. Pomorska and S. Rudy, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985.

LINK Jürgen, « Spiralen der inventiven »Rückkehr zur Natur« Über den Anteil Rousseaus an der Tiefenstruktur des *Hyperion* », in *Hyperion — terra incognita : Expeditionen in Hölderlins Roman*, H. Bay (Hrsg.), Opladen; Wiesbaden : Westdeutsche Verlag, 1998, p. 94-115.

LINK Jürgen, *Hölderlin – Rousseau retour inventif*, Vincennes : Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

Sur Sophie von La Roche

ARNDS Peter, « Sophie von Laroche's *Geschichte des Fräuleins Von Sternheim* As an Answer to Samuel Richardson's *Clarissa* », *Lessing Yearbook*, 1997, vol. XXIX, p. 87–106.

BALDWIN Claire, « A Story of Her Own : Sophie Von La Roche's *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* », in *The Emergence of the Modern German Novel*, New York, Camden House, 2002, p. 103-140.

Sur Loaisel de Tréogate

BALDENSBERGER Fernand, « Un prédécesseur de René en Amérique », *Revue de philologie française* 15 (1901), p. 229-234.

DELON Michel, « Vision du monde 'préromantique' dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate », *La Bretagne littéraire au dix-huitième siècle, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 83 (1976), p. 829-838.

GODENNE René, « Loaisel de Tréogate et Chateaubriand », *La Bretagne littéraire au dix-huitième siècle, Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest* 83 (1976), p. 839-845.

HENRIOT Émile, « Loaisel de Tréogate ou le précurseur oublié »[1927], *Courrier littéraire, XVIIIe siècle*, Paris, A. Michel, 1962, II, p. 267-273.

HOOG Armand, « L'âme préromantique et les instincts de mort », *Bulletin de la faculté des Lettres de Strasbourg* 31 (1952), p. 123-133 ; 149-160.

HOOG Armand, « Un cas d'angoisse préromantique », *Revue des sciences humaines* 17(1952), p. 181-197.

MORNET Daniel, « Un « préromantique ». *Les soirées de Mélancolie* de Loaisel de Tréogate », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1909, p. 491-500.

Sur Henry MacKenzie

MARSHALL David, « The Business of Tragedy Accounting for Sentiment in *Julia de Roubigné* », in *Id.*, *The Frame of art Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 127- 146; 235-238.

Sur Johann David Michaelis

O'FLAHERTY James, « Johann David Michaelis : Rational Biblicist », *Journal of English and Germanic Philology*, 49, 1950, p. 172-181.

EICHORN J. C., « An Account of the Life and Writings of Johann David Michaelis », in *The Students' Cabinet Library of Useful Tracts, vol. II, Edinburgh*, Thomas Clark, 1835, p. 3-46.

GRIMSLEY Ronald, « D'Alembert et Michaelis. Unpublished correspondence », *Revue de littérature comparée*, 1939, 2, p. 258-261.

Sur Antoine Prévost

DEMORIS René, *Le silence de Manon*, Paris : PUF, 1995.

ENGEL Claire Eliane, « Prévost et Jean-Jacques Rousseau », in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXVIII, 1939-1940, p. 19-39.

PICARD Raymond, « Le sens allégorique de Manon Lescaut », *L'abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence : Publications des Annales de la Faculté des Lettres, n. 50, 1985, p. 119-124.

SGARD Jean, L'allégorie païenne dans Manon Lescaut, in Id., *Vingt études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble : Ellug, 1995, p. 131-138.

SGARD Jean, *Prévost romancier*, Paris : José Corti, 1968.

Sur Samuel Richardson

BROWN Murray L., « Learning to Read Richardson: *Pamela*, 'Speaking Pictures,' and the 'Visual Hermeneutic' », *Studies in the Novel* 25 (1993), p. 129-51.

BUELER Lois E. (éd.), *Clarissa The Eighteenth Century Response*, New York : Ams Press, 2010, 2 vol.

ERICKSON Robert A., « Written in the Heart » : Clarissa and Scripture, in David BLEWETT (éd.), *Passion & Virtue : Essays on the Novels of Samuel Richardson*, Toronto : University of Toronto Press, 2001, p. 170-209.

GHABRIS Maryam, « Richardson pédagogue », XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles, n. 34, 1992 Éducation et savoir. Regard et vision, p. 57-65.

GRIFFIN-WOLFF Cynthia, Samuel Richardson and the Eighteenth-Century Puritan Character, Hamden : Archon Books, 1972.

HALLER Albrecht von, « Character of Clarissa by an ingenious Foreigner » ; « Remarks on the History of Clarissa », *The Gentleman's Magazine*, June ; August 1749, p. 245-246 ; 345-349.

HARRIS Jocelyn et al., Samuel Richardson's Published Commentary on Clarissa, 1747-65, Londres : Pickering & Chatto, 1998, 3 vol.

HORNBEAK Katherine, « Richardson's *Familiar Letters* and the Domestic Conduct Books », in *Smith College Studies in Modern Languages* 19, janvier 1938.

KASEY MARKS Sylvia, *Sir Charles Grandison The Compleat Conduct Book*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1986.

KONIGSBERG Ira, « The Dramatic Background of Richardson's Plots and Characters », *Publications of the Modern Language Association of America* 83, mars 1968, p. 42-53.

MARSHALL David, « Fatal Letters *Clarissa* and the Death of Julie », in *Id.*, *The Frame of art Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 91-126; 226-235.

PRICE Lawrence, « On the Reception of Richardson in Germany », *Journal of English and Germanic Philology*, 25, 1926, p. 7-33.

SIEGEL Jane S., « Diderot et Richardson : Manuscripts, Missives, and Mysteries », *Diderot Studies*, 1975, p. 145-167.

ULMER Gregory Leland, « *Clarissa et la Nouvelle Héloïse* », in *Comparative Literature* 24, IV, 1972, p. 289-302.

Sur Jean-Jacques Rousseau

COULET Henry, *La Nouvelle Héloïse et la tradition romanesque française*, *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXVII, 1966-68, p. 35-55.

LOJKINE Stéphane, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », in *L'écran de la représentation*, Paris : L'Harmattan, 2001.

MAUZI Robert, « La conversion de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* », in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, XXXV, 1959-62, p. 29-38, republié dans *Maintenant sur ma route*, p. 237-246.

—, « Le problème religieux dans *La Nouvelle Héloïse* », in *Jean-Jacques Rousseau et son œuvre*, Actes du colloque de Paris (octobre 1962), Klincksieck, 1964, p. 159-169, republié dans *Maintenant sur ma route*, p. 247-257.

ORLANDO Francesco, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa : Pacini Editore, 2007.

SÉITÉ Yannick, *Du livre au lire. La Nouvelle Héloïse roman des Lumières*, Paris : Honoré Champion, 2002, p. 228-245.

STAROBINSKI Jean, Introduction à J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, in *Oeuvres complètes de J.-J. Rousseau*, Paris : Pléiade, p. CLXV-CCIV.

—, *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*, Paris : Gallimard, 1971.

STEWART Philippe, « Julie et ses légendes », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 260 (1989), p. 257-278.

TROUSSON Raymond, *Jean-Jacques Rousseau, II, Le deuil éclatant du bonheur*, Paris : Tallandier, 1989.

— « Le rôle de Wolmar dans La Nouvelle Héloïse », in Raymond TROUSSON (éd.), *Thèmes et Figures du siècle des Lumières, Mélanges offerts à Roland Mortier*, Genève : Droz, 1980, p. 299-306.

Études d'histoire culturelle et d'histoire des idées

ARIÈS Philippe, *L'enfance et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris : Seuil, 1975.

BACZKO Bronislaw, *Job, mon ami. Promesses de bonheur et fatalité du mal*, Gallimard, 1997.

BADINTER Élisabeth, *L'amour en plus. Histoire de l'amour maternel XVII^e-XX^e siècle*, Paris : Flammarion, 1980.

CERTEAU Michel de, « La formalité des pratiques Du système religieux à l'éthique des Lumières (XVII^e-XVIII^e siècle) », in *L'écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard, 2002 (1^{ère} éd. 1975).

La fable mystique, I XVI^e-XVII^e siècle, Paris : Gallimard, 1982.

CHARTIER Roger, *Les origines culturelles de la révolution française*, Paris : Seuil 1990.

COURTINE Jean-Jacques, HAROCHE Claudine, *Histoire du visage*, Paris : Rivages, 1988.

DELON Michel, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières*, Paris : PUF, 1988.

DENEYS-TUNNEY Anne, *Écritures du corps De Descartes à Laclos*, Paris : PUF «écriture», 1992.

EHRARD Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*, Paris : Albin Michel, 1994 (1^{ère} éd. 1963).

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce que les Lumières? », *Dits et écrits II*, Paris : Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, « What is Enlightenment? » In *Dits et écrits II*, Paris : Gallimard, 2001.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 1966.

- GEINSENHANS LÜKE Joachim, *Le sublime chez Nietzsche*, Paris : L'Harmattan, 2000.
- HARTMANN Pierre, *Du sublime (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997.
- HAZARD Paul, *La pensée européenne au XVIII^e siècle*, Paris : Fayard, 1963.
- MAUZI Robert, « Les maladies de l'âme au XVIII^e siècle », *Revue des sciences humaines*, 25, 1960, p. 459-493.
- MAUZI Robert, *L'idée de bonheur au XVIII^e siècle*, Paris : Colin, 1960.
- MILLER Peter N., « Hercules at the Crossroads in the Seventeenth and Eighteenth Centuries : Neo-Stoicism between Aristocratic and Commercial Society », in MOUCHEL Christian, NATIVEL Colette (éd.), *République des lettres, république des arts. Mélanges offerts à Marc Fumaroli de l'Académie française*, Genève : Droz, 2008, p. 167-192.
- MONK Samuel H., *The Sublime : A study of Critical Theories in XVIII- Century England*, 1935, trad. it. *Il sublime Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Genova : Marietti, 1991.
- RODLER Lucia, *Il corpo specchio dell'anima Teoria e storia della fisiognomica*, Milan : Bruno Mondadori, 2000.
- STAROBINSKI Jean, *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris : Gallimard, 1989.
- TAGLIAPIETRA Andrea, *Che cos'è l'Illuminismo?*, Milano : Bruno Mondadori Editore, 1997.

Philosophie, esthétique, psychanalyse

- BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris : Seuil, 1998.
- DE ROUGEMONT Denis, *L'amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972 (1^{ère} éd. 1939).
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité, I. . La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976.
- *Histoire de la sexualité, II. L'usage des plaisirs*, Paris : Gallimard, 1984.
- *Histoire de la sexualité, III. Le souci de soi*, Paris : Gallimard, 1984.
- *L'écriture de soi*, «Corps écrit», 5 : *L'autoportrait*, Février 1983, p. 3-23 in *Id., Dits et écrits, vol. II 1976-1988*, Paris : Gallimard, 2001.

FREUD Sigmund, *Introduzione al narcisismo*, in *Id., Opere*, vol. 7 (1912-1914), Turin : Bollati Boringhieri, 1989.

—*Le délire et les rêves dans la Gradiva de Wilhelm Jensen*, traduit de l'allemand par Paul Arhex et Rose-Marie Zeitlin, précédé de Wilhelm Jensen, *Gradiva fantaisie pompéienne* traduit de l'allemand par Jean Bellemin-Noël, préface de J.-B. Pontalis, Paris : Gallimard, 1986.

—« Le tabou et l'ambivalence des sentiments », in *Id., Totem et tabou*, Paris : PUF, 2010.

—« Lutto e melanconia », in *Id., Opere*, vol. 8, (1915-1917), Turin : Bollati Boringhieri, 1980.

—*Le malaise dans la culture*, Paris : PUF, 2010.

—*Au-delà du principe de plaisir* [1920], Paris : PUF, 2010.

GENETTE Gerard, *L'œuvre de l'art*, Paris : Seuil, *I. Immanence et transcendance*, 1994 ; *II. La relation esthétique*, 1997.

KLEIN Melanie, *Deuil et dépression*, Paris : Payot, 2004.

MARSHALL David, « The Problem of Aesthetic Experience », introduction à *Id., The Frame of Art Fictions of Aesthetic Experience, 1750-1815*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2005, p. 1-16; 199-203.

VEGETTI FINZI Silvia, *Storia delle passioni*, Bari, Laterza, 2004.

Sur la traduction et les traductions utilisées

BEEBEE Thomas O., *Clarissa on the Continent Translation and Seduction*, Pennsylvania University Press, 1990.

BENJAMIN Walter, « Die Aufgabe des Übersetzer », in *Gesammelte Schriften*, Franckfurt am Mainz, Suhrkamp Verlag, 1974-1989, t. IV ;

— « La tâche du traducteur », in *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2000, vol. I.

BROOKNER BENDER Ashley, *Richardson's Revisions of Pamela*, Thèse de Master en Arts, University of North Texas, 2004.

DUNCAN EAVES T. C. et KIMPEL B. D., « Richardson's Revisions of Pamela », *Studies in Bibliography*, 20 (1967), p. 61-88.

DUNCAN EAVES T. C. et KIMPEL B. D., « Richardson's Revisions of Clarissa in the Second Edition », *Studies in Bibliography*, 26 (1973), 107-132.

VAN MARTER S., « Richardson's Revisions of Clarissa in the Third and Fourth Editions », *Studies in Bibliography*, 28 (1975) p. 120-153

MESCHONNIC Henry, *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 2007.

MOUNIN George, *Teoria e storia della traduzione*, Turin : Einaudi, 1965 et 2006.

RODDIER Henry, « L'abbé Prévost et le problème de la traduction au XVIIIe siècle », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 8, 1956, p. 173-181.

VAN HOOFF H., *Histoire de la traduction en Occident*, Paris- Louvain-la-Neuve, Duculot, 1991.

WILCOX Franck H., « Prévost's translation of Richardson's Novels », in *University of California Publications in Modern Philology*, XII, 1925-26, p. 341-411.

Sur la peinture et les arts plastiques

BARKER Emma, *Greuze and the Painting of Sentiment*, Cambridge, Cambridge University press, 2005.

BIGNAMINI I., *Mercanti, signori e pezzenti nelle stampe di William Hogarth*, Milano : Gabriele Mazzotta editore, s.d.

CHATELET André, *La peinture française XVIIIème siècle*, Genève : Skira, 1992.

COATES N., *Hogarth, I maestri del colore*, Milan : Fabbri, 1966.

DELON Michel, « L'esthétique du tableau et la crise de la représentation classique à la fin du dix-huitième siècle », *La Lettre et la figure. La littérature et les arts visuels à l'époque moderne. Actes du premier colloque des Universités d'Orléans et de Siegen*, W. Drost et G. Leroy eds., Heidelberg, 1989, p. 11-29.

DÉMORIS René, « Du texte au tableau : les avatars du visible de Le Brun à Greuze », in *La Licorne*, 23, *Lisible/visible : problématiques*, 1992, p. 55-69.

DÉMORIS René, « Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot », Jean-P. GUILLERM (éd.) , *Des mots et des couleurs II*, Lille, PUL, 1986, p. 41-67.

DÉMORIS René, « Les passions en peinture au dix-huitième siècle », dans *Le siècle de Voltaire. Mélanges offerts à René Pomeau*, The Voltaire Foundation, 1987, t. 1, p. 381-392.

— « *Ut poesis pictura ?* Quelques aspects du rapport roman-peinture au dix-huitième siècle », in Catherine LAFARGE (éd.), *Dilemmes du roman. Essays in honor of George May*, *Stanford French & Italian Studies*, n. 65, 1989, p. 269–281.

DUNCAN Carol, « Fallen fathers : Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art », *Art History*, 4 (1981), p. 186-202.

DUNCAN Carol, « Happy Mothers, and other New Ideas in French Art », *Art Bulletin*, 55 (1973), p. 570-583.

EINBERG E. et EGERTON J., *The Age of Hogarth British Painters Born 1675-1709*, The Tate Gallery Collection, 1988, p. 50–59.

FRANTZ Pierre, « L'effet du tableau », *Comédie-Française*, n. 125-126, janv.-fév. 1984, p. 37-43.

FRANTZ Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris : PUF, 1998.

FUMAROLI Marc, « Retour de l'Antique : la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières », in FAROULT Guillaume, LERIBAULT Christophe, SCHERF Guilhem (éd.), *L'antiquité rêvée Innovations et résistances au XVIII^e siècle*, Paris : Louvre éditions/Gallimard, 2010, p. 23-55.

Greuze et Diderot Vie familiale et éducation dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, Clermont-Ferrand, 1984.

INGERSOLL-SMOUSE Florence, « Quelques tableaux de genre inédits par Étienne Aubry (1745-1781) », *Gazette des Beaux-Arts*, 5, XI, 1925, p. 77-86.

KIRCHNER Thomas, « “Observons le monde” » La réalité sociale dans la peinture française au XVIII^e siècle », GAEHTGENS Thomas W. et al. (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, p. 367-381.

KULTERMANN Uto, *Storia della storia dell'arte*, Vicenza : Neri Pozza, 1999.

LEDERBALLE Thomas et FOUCART-WALTER Élisabeth (éd.), *Abildgaard 1743-1809*, Paris : Louvre éditions/Gallimard, 2008.

LOIRE S., BREJON DE LAVERGNÉE A., *Caravage, La mort de la Vierge, une Madone sans dignité*, Paris : Adam Biro, 1990, p. 18.

LOJKINE Stéphane, « La main tendue, le regard démasqué : théâtralité et peinture de Poussin à Greuze », in *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, La Licorne, Hors Série-Colloques II, 1996, p. 93-114.

MARCHAND Sophie, « Sur la scène comme au parterre : relais fictionnels de la réception dans la dramaturgie pathétique des Lumières », Actes de la Journée d'études « *Modalité et enjeux de l'inscription du spectateur dans les textes dramatiques* », Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre, Paris IV Sorbonne, juin 2004, url : <http://www.crht.paris-sorbonne.fr/ressources/actes-de-colloques/colloque-spectateur/>.

MARTIN Christophe, « *Dangereux suppléments* ». *L'illustration du roman en France au dix-huitième siècle*, Louvain-Paris : Peeters, 2005.

MICHEL Régis, « Diderot et la modernité », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, p. 110-121.

PANOFSKY Erwin, *Il significato nelle arti visive*, Turin : Einaudi, 1995.

SALOMONS Vera, *XVIIIth Century French Book-illustrators*, Gravelot, London : John & Edward Bumpus, 1911.

STAROBINSKI Jean, *L'invention de la liberté*, Genève : Skira, 1987.

SZONDI Peter, « Tableau et coup de théâtre : pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing », in *Poétique*, 9, 1972, p. 1-14.

THUILLIER Jacques, *Fragonard*, Genève : Skira, 1987.

WARBURG Aby, *Gesammelte Schriften*, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

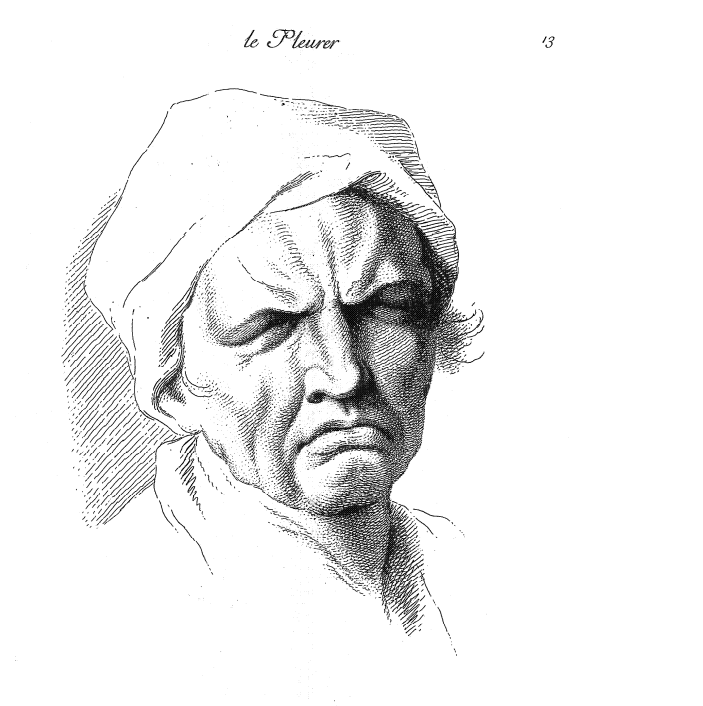
WARBURG Aby, *Mnemosyne : l'atlante delle immagini*, Turin : N. Aragno, 2002.

WARBURG Aby, *The renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, translation by David Britt, Los Angeles, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999 [*Die Erneuerung der heidnischen Antike : Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Gertrud Bing, Fritz Rougemont (éd.), Leipzig, Teubner Verlag, 1932].

ANNEXE 1.

Documents iconographiques

L'expression de la douleur avant le dix-huitième siècle



1. Charles Le Brun, Le pleurer



2. Charles Lebrun, *La douleur aiguë*



3. *Cesare Ripa, Iconologia, Il dolore*



4. Laocoon, *Groupe marmoréen*,
Rome, Musei Capitolini.



5. *Joseph Chinard, Laocöon et ses fils, Lyon, Musée des Beaux-Arts.*

La douleur et l'excès des passions



6. William Hogarth, *The Rake's Progress* 6. *The Rake In A Gaming House*, *Huile sur toile*, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

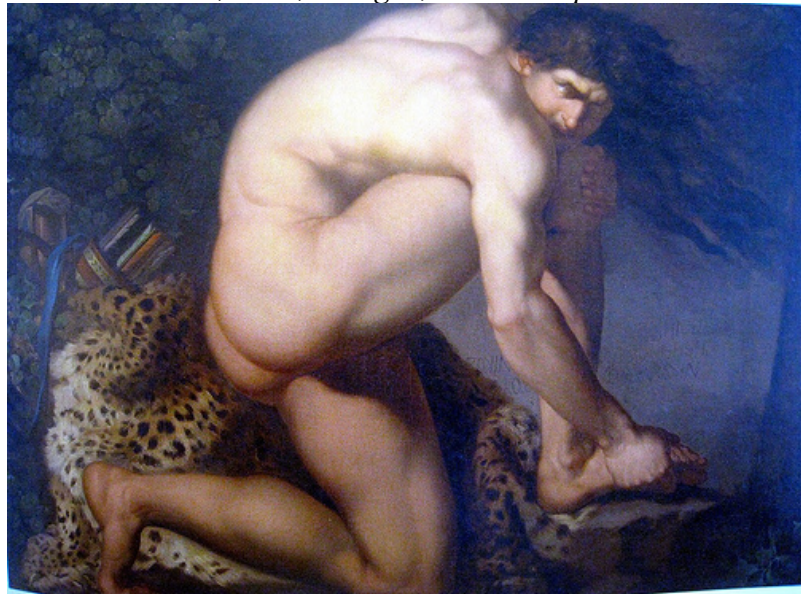


7. William Hogarth, *The Rake's Progress*, 8. *The Rake in Bedlam*, *huile sur toile*, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.

Philoctète



8. James Barry, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1770, Bologne, Pinacothèque Nationale.



9. Nicolai Abraham Abildgaard, *Philoctète blessé*, 1775, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.



10. Jean-Germain Drouais, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, 1788, Chartres, Musée des Beaux-Arts.



11. Jean-Charles-Joseph Rémond, *Philoctète blessé sur l'île de Lemnos*, 1818, Toulouse, Musée des Augustins.

Le pathétique de la « simple nature »



12. Jean-Baptiste Greuze, La jeune fille qui pleure son oiseau mort, 1765



13. Jean-Baptiste Greuze, Le miroir cassé



14. Jean-Baptiste Greuze, La jeune fille qui pleure son oiseau mort (1759)



15. Jean-Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible*, 1755, Paris, collection particulière.



16. Etienne Aubry, *Le mariage rompu*, 1777

Images de la paternité



17. Jean-Germain Drouais, *Le retour du Fils prodigue*, 1782, Paris, Église de Saint Roch.



18. Jean-Baptiste Greuze, *La malédiction paternelle Le fils puni*, 1778, Paris, Musée du Louvre.



19. Jean-Baptiste Greuze, *La malédiction paternelle Le fils ingrat*, 1777, Paris, Musée du Louvre.



20. Jean-Baptiste Greuze, *La piété filiale/Le paralytique*, 1761, Saint-Petersbourg, Hermitage



21. Jean-Baptiste Greuze, *La mort d'un père, regretté par ses enfants*, 1769, Strasbourg, Collection O. Kaufmann et F. Schlageter.



22. Jean-Baptiste Greuze, *La mort du père dénaturé*, 1769, Tournus, Musée Greuze.



23. *Jean-Baptiste Greuze, L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1769, Paris, Musée du Louvre.*

Le bonheur familial



24. Jean-Baptiste Greuze, *L'accordée de village*, 1761, Paris, Musée du Louvre.



25. Jean-Baptiste Greuze, *La mère bien aimée*, 1769



26. Etienne Aubry, *L'amour paternel*, exposé au Salon de 1775



27. *Etienne Aubry*, *La première leçon d'amitié fraternelle*, exposé au Salon de 1777.



28. *Rembrandt*, *La Sainte Famille avec un rideau*,



29. Rembrandt, Sainte Famille, dite Le ménage du menuisier, 1640, Paris, Musée du Louvre



30. Rembrandt, Sainte Famille avec des anges, 1645, Saint Pétersbourg, Ermitage.

Figures de la pitié



31. Jean-Baptiste Greuze, *La Dame de charité*, 1775, Lyon, Musée des Beaux-Arts.

Estampes et gravures



32. Hubert-François Bourguignon, Gravelot, La force paternelle, estampe n. 6 de l'édition Rey de Julie.



33. Hubert-François Bourguignon Gravelot, L'héroïsme de la valeur, estampe n. 2 de l'édition Rey de Julie.



34. Bandeau à l'Histoire de Manon Lescaut, gravé par J. J. Pasquier, Un vieil homme accompagne un jeune homme que tentent de retenir une horde d'anges, 1753.



35. Barthélemy Joseph Fulcran Roger d'après Pierre Prud'hon,
Le naufrage de Virginie, 1806.



36. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman, Pamela, vol. 4, p. 145. Mr Andrews visite Pamela après son accouchement.



37. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman, *Pamela*, vol. 4, p. 178. *Pamela*, Mr B. la Comtesse de ... et son amie et le petit Billy.



38. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman, Pamela, vol. 4, p. 210. Pamela à la barre.



39. Dolbreuse contemplant la lumière qui se reflète sur l'urne
des cendres d'Ermance, *éd. de 1783, vol. II.*



40. Bernard D'Agesci, *Femme lisant les lettres d'Héloïse et d'Abélard*, 1780, *Chicago, The Art Institute of Chicago*.

L'EXPRESSION DE LA DOULEUR AVANT LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE	483
1. Charles Le Brun, Le pleurer	483
3. Cesare Ripa, Iconologia, Il dolore.....	484
4. Laocoon, Groupe marmoréen,.....	485
Rome, Musei Capitolini.....	485
5. Joseph Chinard, Laocoon et ses fils, Lyon, Musée des Beaux-Arts	486
LA DOULEUR ET L'EXCÈS DES PASSIONS	487
6. William Hogarth, The Rake's Progress 6. The Rake In A Gaming House, Huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.	487
7. William Hogarth, The Rake's Progress, 8. The Rake in Bedlam, huile sur toile, 1732-35, Londres, Sir John Soane's Museum.....	487
PHILOCTÈTE	488
8. James Barry, Philoctète sur l'île de Lemnos, 1770, Bologne, Pinacothèque Nationale.....	488
9. Nicolai Abraham Abildgaard, Philoctète blessé, 1775, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.....	488
10. Jean-Germain Drouais, Philoctète sur l'île de Lemnos, 1788, Chartres, Musée des Beaux-Arts.....	489
11. Jean-Charles-Joseph Rémond, Philoctète blessé sur l'île de Lemnos, 1818, Toulouse, Musée des Augustins.	489
LE PATHÉTIQUE DE LA « SIMPLE NATURE »	490
12. Jean-Baptiste Greuze, La jeune fille qui pleure son oiseau mort, 1765	490
13. Jean-Baptiste Greuze, Le miroir cassé 14. Jean-Baptiste Greuze, La jeune fille qui pleure son oiseau mort (1759)	490
15. Jean-Baptiste Greuze, La Lecture de la Bible, 1755, Paris, collection particulière.....	491
16. Etienne Aubry, Le mariage rompu, 1777	491
IMAGES DE LA PATERNITÉ	492
17. Jean-Germain Drouais, Le retour du Fils prodigue, 1782, Paris, Église de Saint Roch.	492
18. Jean-Baptiste Greuze, La malédiction paternelle Le fils puni, 1778, Paris, Musée du Louvre.....	492
19. Jean-Baptiste Greuze, La malédiction paternelle Le fils ingrat, 1777, Paris, Musée du Louvre.	493
20. Jean-Baptiste Greuze, La piété filiale/Le paralytique, 1761, Saint-Pétersbourg, Hermitage	493
22. Jean-Baptiste Greuze, La mort du père dénaturé, 1769, Tournus, Musée Greuze.	494
23. Jean-Baptiste Greuze, L'empereur Sevère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1769, Paris, Musée du Louvre.	495
LE BONHEUR FAMILIAL	496
24. Jean-Baptiste Greuze, L'accordée de village, 1761, Paris, Musée du Louvre.....	496
25. Jean-Baptiste Greuze, La mère bien aimée, 1769	496
26. Etienne Aubry, L'amour paternel, exposé au Salon de 1775	497

27. Etienne Aubry, La première leçon d'amitié fraternelle, exposé au Salon de 1777.....	498
28. Rembrandt, La Sainte Famille avec un rideau,	498
29. Rembrandt, Sainte Famille, dite Le ménage du menuisier, 1640, Paris, Musée du Louvre	499
30. Rembrandt, Sainte Famille avec des anges, 1645, Saint Pétersbourg, Ermitage.	499
FIGURES DE LA PITIÉ	500
31. Jean-Baptiste Greuze, La Dame de charité, 1775, Lyon, Musée des Beaux-Arts.....	500
ESTAMPES ET GRAVURES.....	501
32. Hubert-François Bourguignon, Gravelot, La force paternelle,	501
estampe n. 6 de l'édition Rey de Julie.	501
33. Hubert-François Bourguignon Gravelot, L'héroïsme de la valeur,	502
estampe n. 2 de l'édition Rey de Julie.	502
34. Bandeau à l'Histoire de Manon Lescaut, gravé par J. J. Pasquier,	503
Un vieil homme accompagne un jeune homme	503
que tentent de retenir une horde d'anges, 1753.....	503
35. Barthélemy Joseph Fulcran Roger d'après Pierre Proud'hon,	504
Le naufrage de Virginie, 1806.	504
36. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman,	505
Pamela, vol. 4, p. 145. Mr Andrews visite Pamela après son accouchement.	505
37. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman, Pamela, vol. 4, p. 178. Pamela, Mr B. la Comtesse de ... et son amie et le petit Billy.....	506
38. Hubert-François Bourguignon Gravelot d'après Francis Hayman,	507
Pamela, vol. 4, p. 210. Pamela à la barre.	507
39. Dolbreuse contemplant la lumière qui se reflète sur l'urne.....	508
des cendres d'Ermance, éd. de 1783, vol. II.....	508
40. Bernard D'Agesci, Femme lisant les lettres d'Héloïse et d'Abélard, 1780, Chicago, The Art Institute of Chicago.....	509

